POLSKIE SNYCERSTWO

Ignacy Tłoczek



Wrocław · Warszawa
Kraków · Gdańsk · Łódź
Zakład Narodowy
imienia Ossolińskich
Wydawnictwo
1984

SPIS TREŚCI

SNYCERSTWO

Snycerstwo, czyli sztuka rzeźbienia w drewnie, jest jedną z najstarszych sztuk plastycznych. Dziełami snycerskimi są drewniane rzeźby, czyli trójwymiarowe kompozycje nie spełniające funkcji użytkowych, a także dzieła sztuki użytkowej oraz wytwory artystycznego rzemiosła i twórców ludowych. Rzeźba spełnia własne, nieużytkowe funkcje samoistnie lub w zespoleniu z architekturą jako pomnik, pamiątka, portret, symbol, przedmiot kultu, działające na psychikę widza i jego estetyczną wrażliwość.

Dziełami sztuki użytkowej są drewniane przedmioty z przeznaczenia utylitarne, wykonane ozdobnie i skomponowane według określonych zasad plastyki: budowle, meble, sprzęty, narzędzia, naczynia, pojazdy, zabawki i inne.

Tematem rzeźby bywają wyobrażenia postaci ludzkich lub zwierząt i pojęcia abstrakcyjne. Pod względem kompozycyjnym rozróżnia się rzeźby jednofiguralne (posąg, statua, popiersie, głowa) lub wielofiguralne, przedstawiające sceny zbiorowe.
Istnieją dwa rodzaje rzeźby różniące się sposobem traktowania drewna: rzeźba przestrzenna, to jest pełno - lub półpełnoplastyczna, albo też wcięta w płytę drewna, służące za tło, zwana reliefem (płaskorzeźbą). W zależności od położenia powierzchni obrazu względem tła relief bywa: a) płaski, gdy obraz jest niezbyt głęboko wydobyty z tła, b) wklęsły, gdy jest cofnięty w głąb tła, i c) wypukły, gdy wystaje ponad tło.
Rozgraniczenie pojęcia rzeźby jako jednej z gałęzi sztuk plastycznych, której dzieła nie spełniają funkcji utylitarnych, od pokrewnego jej działu sztuki użytkowej jest niezmiernie trudne. Z jednej bowiem strony powstają rzeźbiarskie dzieła, które choć mają użytkowe przeznaczenie, nie tracą swego charakteru figuralnej ozdoby lub symbolu, a z drugiej istnieją również i takie, które mieszczą się w kategoriach przyznawanych rzeźbie, wkomponowane w obiekt, z którym współdziałają w spełnianiu użytkowych zadań. I tak na przykład w dziełach snycerskich związanych integralnie z architekturą bywał zawarty program zarówno ideowy, jak i utylitarny. Takimi bywały stalle, konfesjonały, prospekty organów, ambony, drzwi w kamienicach mieszczańskich z reliefową sceną biblijną, rzeźbione głowy stropu w Sali Poselskiej na Wawelu i inne.

Podobnie niełatwe jest rozróżnienie pojęć pracowni snycerza od warsztatu rzeźbiarsko - stolarskiego.

Cyprian Kamil Norwid, współczesny angielskiemu teoretykowi sztuki John Ruskinowi (1819 - 1900), wysunął ideę „piękna kształtu codziennego", którą następnie podjął Stanisław Wyspiański, a propagowało stowarzyszenie Polska Sztuka Stosowana. Określenie tego nowego pojęcia wzięte z francuskiego „l'art appliqé à l'industrie", przybrało obecnie brzmienie „sztuka użytkowa". Znaczenie pojęciowe sztuki użytkowej odnosi się również do dzieł artystycznego rzemiosła.

W początkach średniowiecza działalność rękodzielnicza nie była ujęta w ramy organizacyjne zawodowych rzemiosł, a jej charakter nie odbiegał od struktury domowego przemysłu. Jedynie w tych stronach Europy, w których przetrwały tradycje antycznej kultury rzymskiej, istnieli rzemieślnicy zawodowi. Wolne rzemiosła jako organizacje zrzeszające pokrewne warsztaty powstały najpierw przy klasztorach, a następnie rozwinęły się w miastach w ślad za procesem urbanizacji kraju. O cechu snycerzy wrocławskich wiadomo, że istniał już w 1386 roku.

W Krakowie, gdy przedstawiciele poszczególnych gałęzi rękodzieła byli słabi liczebnie, łączyli się w jedną konfraternię. W początkowym okresie istnienia cechów snycerze, tokarze, stolarze i malarze tworzyli wspólne bractwo, z którego stolarze wyodrębnili się w 1419 roku, utworzywszy własną korporację.

W Poznaniu cech malarsko - snycerski wyodrębnił się dopiero w 1571 roku. W Starej Warszawie istniała z dawna zasada przynależności rzemieślników, obrabiających ten sam surowiec, do wspólnego cechu. Jak wiemy z zachowanych źródeł, układy te zmieniały się stosownie do zaistniałych w danym okresie okoliczności, mających wpływ na rozwój gospodarczy miast (wojny, pomory). W mniejszych miastach częściej dochodziło do akcji scalających zawody różnych branż.

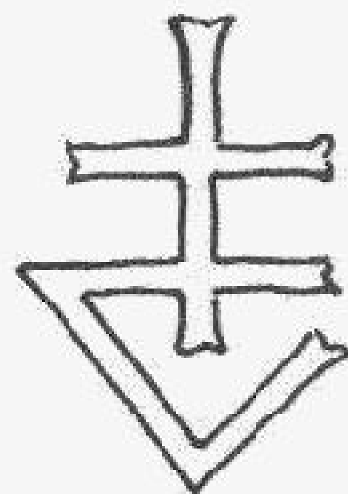
Z przywileju, regulującego stosunki społeczne i zawodowe „bractwa pospolitego" z 1769 roku w Pyzdrach, będącego rekonstrukcją statutu, spalonego w czasie pierwszego najazdu szwedzkiego, można odtworzyć obraz tych stosunków, jaki istniał w owym czasie w miastach królewskich.

Organizację bracką tworzyli: cechmistrz (starszy cechu), podstarszy, bracia, czeladź i uczniowie. Bierne i czynne prawo wyborcze mieli tylko bracia.

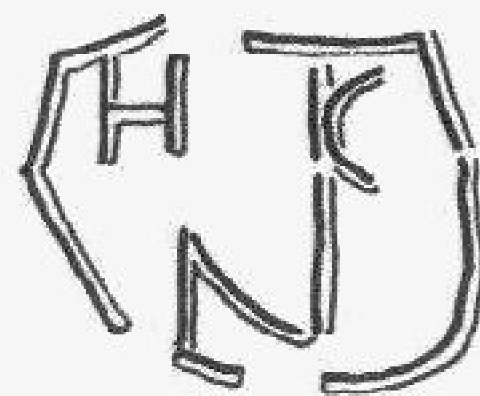
Celem zrzeszenia była ochrona interesów zawodowych i regulowanie stosunków między wytwórcą a klientem. Statut ustalał rozdział zamówień i surowca między warsztaty, normy jakościowe wytworów, a także zakaz nieuczciwej konkurencji. Rzemieślnicy niezrzeszeni, zamieszkali w promieniu dwóch mil od miasta, mogli wystawiać swe wyroby do sprzedaży jedynie na jarmarkach.

Czeladnik po wyzwoleniu na ,,towarzysza'' pracował przez pewien czas u swego mistrza, następnie odbywał obowiązkową wędrówkę ,,przez rok i sześć niedziel'' po warsztatach majstrów krajowych lub zagranicznych i wtedy dopiero mógł zabrać się do ,,roboty mistrzowskiej''. Po złożeniu egzaminu zostawał majstrem cechu i obywatelem danego miasta.

Snycerz znaczył swe dzieła gmerkiem, inicjałem, niekiedy datą, wycinając je na widocznym miejscu. Sześcioramienna gwiazda wpisana w koło, wykreślona cyrklem i wyrzezana na dzwonie sosrębu lub na nadprożu, była oznaką mistrzowskiego tytułu cieśli. Nierzadko spotykało się obok gwiazdy również sentencje.

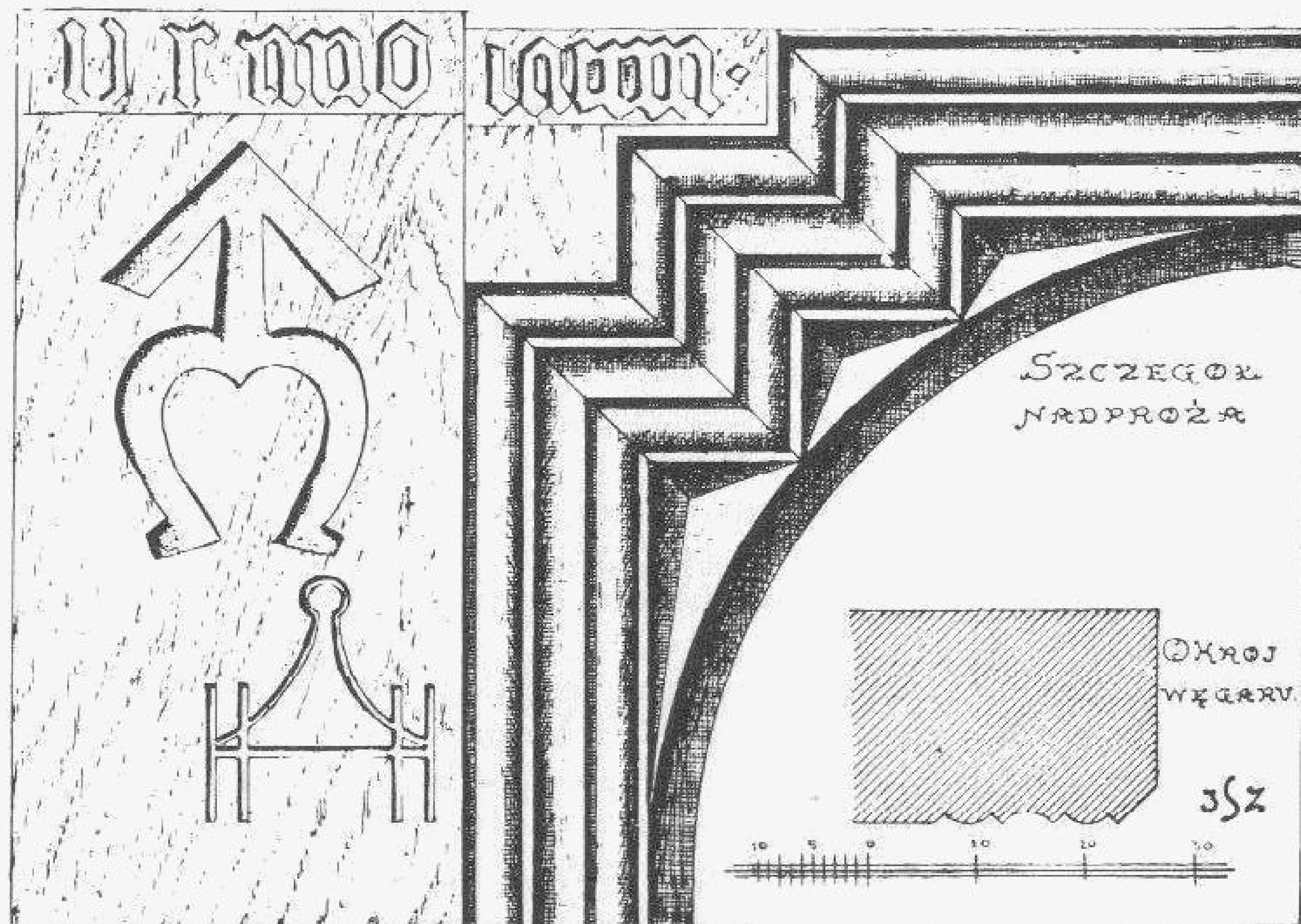


W wieku ogólnego upadku rzemiosł w miastach i rozpowszechnienia się ,,partaczy'' cechy stolarsko - rzeźbiarskie zachowały nadal swe znaczenie, a niekiedy nawet je rozszerzyły. Na tle tego obrazu uwydatnia się aktywność stolarni kolbuszowskich i wysoki poziom ich wytwórczości, trwający przez XVIII i początek XIX stulecia. Oprócz stolarni w Kolbuszowej czynne były w tym okresie warsztaty snycerskie i meblarskie we Lwowie, Przemyślu, Brzozowic, Tarnowie, Kalwarii Zebrzydowskiej, Krakowie, Poznaniu, Płocku, Warszawie, Toruniu i Gdańsku, a na Śląsku we Wrocławiu i Nysie.



Za panowania Stanisława Augusta rozpowszechniło się upodobanie do wprowadzania stałych dekoracji do wnętrz mieszkalnych, co w konsekwencji wywołało korzystną koniunkturę na prace sztukatorów, stolarzy uprawiających snycerkę i malarzy. Ta moda choć nie trwała długo, przeszła do historii polskiego rzemiosła artystycznego jako jeden z przejawów ,,stanisławowskiego stylu''.

1. Gmerki krakowskich snycerzy: Wita Stwosza z lat 1477-1489 i Jana Kuncza z lat 1544-1588



2. Jadowniki, woj. tarnowskie. Gotyckie odrzwia w kościelnej kruchcie

Niezwykłym wydarzeniem w dziejach miast polskich był krajowy zjazd delegatów rad miejskich w 1789 roku w Warszawie Przygotowujący grunt pod uchwalone dwa lata później przez sejm „zasady do prawa o miastach''. Jednym z przykładów starań o umocnienie pozycji rzemiosła była utworzona przez Szymona Konarskiego w Opolu Lubelskim szkoła zawodowa czynna w latach 1750 - 1787. Były to początki odnowy życia stanu trzeciego w Polsce, nie obojętne dla rozwoju miast w okresie porozbiorowym.

Bractwa cechowe pomimo przeszkód stawianych przez zaborców pozostawały nadal aż do I wojny światowej głównym trzonem organizacyjnym rzemiosła, wspartym w okresie międzywojennego dwudziestolecia przez Izby Rzemieślnicze. Funkcje te przejęły w Polsce Ludowej Centralny Związek Rzemiosła, Krajowy Związek Rzemiosł Artystycz-

nych, Związek Spółdzielni Rękodzieła Ludowego i Artystycznego i Stowarzyszenie Twórców Ludowych.
W 1977 roku Rada Ministrów podjęła uchwałę o rozwoju artystycznych rzemiosł, ustanowiwszy m. in. honorowy tytuł „mistrza rzemiosł artystycznych", nadawaną przez ministra Kultury i Sztuki na wniosek prezesa Centralnego Związku Rzemiosła. Zawód ten, jak z tego wynika, zajął wysoką pozycję w hierarchii rzemiosła.
Specjalizacja w dziedzinie artystycznego rękodzieła znalazła swe odbicie w organizacji szkolnictwa zawodowego na poziomie zasadniczym, średnim i pomaturalnym. Zasadnicza Szkoła Zawodowa w Łabiszynie, woj. bydgoskie, kształci stolarzy mebli stylowych. Również jedyne w kraju jest Zawodowe Studium Plastyczne Konserwacji Dzieł Sztuki w Tarnowie, powołane przy tamtejszym Liceum Sztuk Plastycznych. Doskonałe wyniki nauczania osiągnęło istniejące od 1953 roku Liceum Sztuk Plastycznych w Supraślu, woj. białostockie, którego uczniowie począwszy od I klasy uczą się operować drewnianym tworzywem i wykorzystywać jego fakturalne walory do kompozycji figurek i galanterii drzewnej.
Ponad stuletnią tradycją cieszy się zakopiańska „budowlanka" założona w 1877 roku, późniejsza Szkoła Przemysłu Drzewnego i jej kontynuatorka Liceum Sztuk Plastycznych imienia Antoniego Kenara. Ich kolejnymi dyrektorami byli: góral Maciej Marduła, potem architekci Edward Kovats, Stanisław Barabasz i Karol Stryjeński oraz rzeźbiarze Antoni Kenar od 1938 roku do śmierci w 1959 roku, a po nim Antoni Rząsa do końca swoich dni po przeszło dwudziestoletniej pracy pedagogicznej.
Na kierunek polskiej rzeźby i artystycznego rzemiosła wywarły od połowy XIX wieku poważny wpływ wyższe szkoły sztuk pięknych i architektury w Warszawie, Krakowie, Lwowie i od 1922 roku w Wilnie. Obecnie działalność dydaktyczna w tej dziedzinie uległa znacznemu rozszerzeniu w związku z powołaniem do życia kilku nowych wydziałów architektury na politechnikach, a także ustanowieniem wyższych szkół plastycznych w kilku ośrodkach kraju.

DREWNO

Drewno, jedno z najszlachetniejszych tworzyw naszego globu, swymi szczególnymi właściwościami fizycznymi, swą wewnętrzną budową, zewnętrzną powierzchnią, barwą i połyskiem nabiera pod dłutem snycerza swoistych kształtów o indywidualnym wyrazie, nie dających się powtórzyć w innym materiale. Swój własny kształt przestrzenny, własny relief i fakturę mają dzieła snycerskie, wyrobione z licznych polskich drzew iglastych i liściastych. Zewnętrzne lico drewna, jeżeli nie zakryły go nałożone nań obce powłoki, wywołuje zachwyt niepowtarzalną budową komórek, barwą i pełną życia grą świateł. Nic dziwnego, że od wieków fascynuje umysł i pobudza wyobraźnię artystów silniej aniżeli wszelkie inne tworzywa, zbudowane z nieorganicznej materii.

Drewniana faktura najstarszych dzieł snycerskich powleczona oleistymi lub żywicznymi impregnatami pozostawała zwykle w swym naturalnym stanie. W czasach gotyku barwiono powierzchnie rzeźb przez nasączanie surowego drewna kolorowymi substancjami albo też przez nakładanie kryjących farb na położony uprzednio kredowo - klejowy grunt. Naprawiana z biegiem lat i odświeżana polichromia tworzyła nawarstwioną obcą skorupę, zacierającą ostrość form plastycznych rzeźby i fakturę surowego drewna.

Zabieg ten chronił wprawdzie powierzchnię drewna przed agresją wilgoci i szkodników biologicznych, lecz utrudniał transpirację tkanki drzewnej i tworzył błonę zasłaniającą ślady obecności owadów. Barokowe nastawy ołtarzy i meble kościelne przewidziane do pozostawienia w naturalnej fakturze drewna powlekano pokostem lnianym na gorąco, a następnie bursztynowym werniksem.

W dawnych warsztatach snycerskich stosowano wypróbowane przez wieki i niezawodne środki zapobiegające destrukcji drewna i sposoby jego ochrony, jak o tym świadczą liczne przykłady przetrwania rzeźb i sprzętów, zagrożonych nieraz zniszczeniem.

Z dawien dawna dobierano do robót snycerskich takie gatunki drewna, które wyróżniały się pewnymi zaletami technicznymi, mianowicie zwięzłością, sprężystością i wytrzymałością, a jednocześnie zapewniały nieodkształcalność formy i trwałość artystycznego dzieła. Sprawdzianem ich zalet była odporność na działanie szkodników biologicznych i wpływów atmosferycznych, a użyte w stanie powietrznosuchym nie ulegały

dalszym skurczom, spękaniu i paczeniu. Na rzeźby figuralne ustawiane wewnątrz pomieszczeń używano gatunków liściastych. Preferencją cieszyła się lipa, a także jawor i grusza, rzadziej zaś jesion. Na sprzęty stosowano dąb, buk, jesion, wiąz, grab i niektóre gatunki drzew iglastych. Rzeźbione elementy budowli — portale, ościeża drzwiowe, belki stropowe i słupy — wykonywano z drewna bukowego, dębowego, z modrzewia bądź też odziomkowych partii sosny.

W ślad za wzrostem zamówień na coraz to trudniejsze pod względem technicznym zadania snycerskie zaczęto dobierać asortymenty drewna najwyższej jakości, a mianowicie środkową, twardzielową część pnia, bezsęczną, o włóknach prostych i nie powichrzonych, z drewna pozyskanego ze ścinki jesienno - zimowej, wysuszonego na wolnym powietrzu.

Ostatnimi czasy z braku odpowiednich gatunków wysuszonego drewna, odpornego na porażenia przez szkodniki, ludowi snycerze posiłkują się sklejką jako tworzywem kompozycji o płaskim reliefie. Uzbrojeni w ostre narzędzia, niekiedy zmechanizowane, pokonują trudności rzezania w tym twardym materiale, uwarstwionym krzyżowo wzdłuż i w poprzek włókien (Feretrony w kościele parafialnym w Wyszkowie, woj. ostrołęckie, wykonane przez miejscowego stolarza Czesława Szklarskiego).

O budowie drewna stanowią — widziane w przekroju poprzecznym pnia (konara, gałęzi) — rdzeń, twardziel i biel, przewody soków komórkowych, promienie rdzeniowe, miazga i kora. Wokół rdzenia zbudowanego z miękkiej i kruchej tkanki obrastają dwuwarstwowe słoje roczne, z których warstwa wewnętrzna późnego przyrostu jest ciemniejsza i twardsza, a zewnętrzna wczesnego przyrostu jest jaśniejsza. Im większy jest udział późnego przyrostu, tym wyższą jakość techniczną ma drewno.

Słoje roczne grupują się w dwu kręgach — wewnętrznym twardzielowym obrastającym rdzeń, zazwyczaj ciemniejszym, i zewnętrznym, bielastym, jaśniejszym. W niektórych gatunkach drzew (świerk i jodła) twardziel nie różni się barwą od bieli, a tylko mniejszym stopniem zawartości wody. Istnieją również gatunki beztwardzielowe, przewodzące soki całym swym przekrojem (buk, brzoza).

Jedną z charakterystycznych cech drewna jest niejednolitość budowy, składającej się z wielocząsteczkowych związków organicznych, wśród których najważniejszą rolę spełniają:

— celuloza (błonnik), główny składnik błony komórkowej, budujący szkielet drewna;
— lignina (drzewnik), substancja wielocząsteczkowa, impregnuje drewniejące błony komórkowe;
— substancje towarzyszące: żywica, woski, barwniki, garbniki i in.

Trwałość drewna zależy od udziału ligniny i substancji towarzyszących w jego składzie chemicznym. Celuloza jest nieodporna na działanie rozkładowe grzybów, lignina natomiast ma własności grzybobójcze. Większa trwałość drewna twardzielowego aniżeli bielastego wynika z zawartości garbników, barwników i żywic, spełniających rolę naturalnych środków antyseptycznych.

Diagnostyczne cechy dobroci drewna

Przy ocenie wartości snycerskiej drewna bierze się pod uwagę jego cechy zewnętrzne i właściwości techniczne, a mianowicie: przewodzenie dźwięków, barwę, zapach, ciężar jednostkowy, twardość, sprężystość, wytrzymałość i łupliwość.
Zdrowe i suche drewno uderzone od czoła młotkiem przewodzi dźwięk niezależnie od długości pnia. Odgłos matowy lub brak rezonansu wskazuje na drewno przestałe, nadpsute lub ścięte w sezonie przewodzenia soków. Do identyfikacji gatunku drewna i oceny stanu jego zdrowotności posłużyć może jego barwa i połysk (tab. 1).
Odcień czerwonawy lub czerwony w I grupie i ciemniejszy środek w II wskazują na drewno pośledniego gatunku lub zaatakowane chorobą. Pięknym połyskiem i żywością barwy odznaczają się: osika, lipa, jawor, klon, brzoza, jodła, świerk.
Ciężar objętościowy, czyli stosunek wagi do objętości drewna, jest ważną oznaką jego dobroci, gdyż wyraża zazwyczaj przybliżone wskaźniki innych dodatnich jego cech — ścisłości, sprężystości, wytrzymałości i odporności na działanie szkodników. Ciężar gatunków drewna używanego w snycerstwie, zależny od stopnia zawartości wody (świeżo

Tab. 1. Barwa różnych gatunków drewna

Grupa	Gatunek	Twardziel	Biel
I	sosna, modrzew,	ciemna żółtawoczerwona	jasna, bladożółta
	dąb, wiąz, jesion	ciemna żółtobrunatna	jasna, żółtawoczerwona
	jodła, świerk		bladożółta
II	grab, jawor, klon, lipa, brzoza, buk, grusza	od bladożółtej do brunatnej	

ścięte 60%, powietrznosuche 10 do 15%) wynosi: iglaste świeże 730 - 760, suche 460 - 620 kG/m³, liściaste odpowiednio 870 - 1080 i 670 - 780 kG/m³.
Oznaką twardości jest opór drewna przy krajaniu lub wcinaniu się prostopadle do włókien, zależny od ścisłości, to jest od zagęszczenia włókien. Do grupy twardych gatunków należą: grab, buk, orzech, dąb, jesion, wiąz i modrzew, a do miękkich sosna, jodła, brzoza, lipa i osika. Stopień twardości drewna wzrasta w miarę jego wysychania.
Cechą łupliwości drewna jest łatwość rozdzielania się jego tkanki wzdłuż włókien, zależna od ich spoistości i prostolinijności, malejąca w miarę wysychania drewna. Łatwo rozłupują się jodła, świerk i sosna, trudniej natomiast dąb, buk, orzech, modrzew, grab, jesion i wiąz.

Wysychanie drewna

Drewno, zależnie od okresu ścinki i od stopnia zawilgocenia gleby; zawiera w stanie świeżym do 60% wody. Ułożone na przewiewie i osłonięte od opadów traci wilgoć i dochodzi do stanu zwanego powietrznosuchym. Gatunki iglaste wysychają szybciej niż liściaste. Krąg usłojenia bliższy kory (bielasty) wysycha prędzej aniżeli środkowy (twardzielowy), przy czym proces wysychania przebiega najszybciej w partiach czołowych pnia. Grube asortymenty dębiny i buczyny wymagają kilku lat naturalnego suszenia, zanim osiągną stan pozwalający na użycie do rzeźb i do stolarki.

Zawartość wilgoci w drewnie wywiera wpływ na jego cechy techniczne i na zachowanie się po obróbce. Wysychaniu silnie zawilgoconego drewna towarzyszy skurcz, pociągający za sobą spękania i zmiany kształtu. Kurczenie się wysychającego drewna wynosi od 0,08 do 1,5% pierwotnej długości włókien, natomiast promieniście w przekroju poprzecznym dochodzi do 7,8%, a stycznie do usłojenia nawet do 17,5%.
Okrąglaki nieokorowane wysychają równomiernie, kora bowiem opóźnia proces wyparowywania wody, a nadto pełni rolę obręczy utrudniającej proces spękania. W drewnie okrągłym pęknięcia następują szybciej od czoła i pojawiają się w postaci prostej rysy o kierunku promienistym lub krzywej równoległej do linii słojów.

Szkodniki drewna

Drewno po ścięciu zostaje narażone na destrukcyjne działanie owadów, pleśni i grzybów, a także czynników atmosferycznych. Szkodniki biologiczne rozwijają się w drewnie w określonych warunkach wilgotności i temperatury środowiska, w miejscach nieprzewiewnych i bez dostępu promieni słonecznych.
Rozwojowi domowego grzyba sprzyja zawilgocenie drewna od 25 do 50% przy temperaturze od +18 do +22°C. W ciepłocie środowiska powyżej +26° nie rozwija się, podobnie jak poniżej —6°C. Wszystkie jednak gatunki grzyba, choćby zostały zatrzymane w rozwoju, mogą odżyć w korzystnych dla siebie warunkach.
Grzyb domowy właściwy (*merulius lacrimans*) wytwarza grzybnię w postaci białych lub szarych, zbitych płatów, mających płaskie i łamliwe sznury średnicy dochodzącej do 20 mm. Różnego kształtu ich owocniki mają barwę czerwonobrunatną z białymi krawędziami. Grzybnia swymi nitkami wrasta w tkankę drzewną, trawiąc najpierw substancje białkowe, a następnie komórki ulegające rozkładowi pod wpływem fermentu. Włókna komórek w końcowej fazie porażenia tracą sprężystość, kruszeją, brunatnieją i rozsypują się w proszek.
Wśród kilku gatunków owadów najgroźniejszy dla drewna jest kołatek, gdyż zachowuje długowieczność rozrodu, a jego nowe pokolenia żeru-

ją w tym samym drewnie co i poprzednie jego kolonie. Atakuje drewno gatunków iglastych i liściastych drążąc chodniki o kolistym przekroju 5 mm średnicy, w których składa jajka. Tymże samym chodnikiem larwa wychodzi na zewnątrz. Niekiedy trudno jest zauważyć jego obecność, zwłaszcza w dziełach snycerskich, powleczonych farbą lub złoceniem na podkładzie kryjącym. Owad w okresie rójki wydaje charakterystyczne szmery, kołatanie.

Konserwacja drewna

Do zabiegów konserwacyjnych należy przeciwdziałanie powstawaniu szkód i deformacji, zwalczanie szkodników i wzmacnianie drewna.
Zapobieganie powstawaniu szkód i deformacji drewna zaczyna się od ścinki drzew, obejmuje fazy składowania, suszenia i obróbki drewna i rozciąga się na cały okres użytkowania wyrobów artystycznego dzieła i trwania rzeźb. Po przeprowadzeniu wstępnych badań diagnostycznych na zawilgocenie i zalety drewna oraz po dokonaniu pierwszej selekcji, drewno okrągłe, nieokorowane lub odarte spiralnie z kory pozostawiano przez pewien czas na otwartej przestrzeni, kora bowiem działając ściągająco ma zdolność przeciwstawiania się wewnętrznym siłom rozrywającym tkankę. Dębinę składano zazwyczaj pod okapem budynków od strony północnej w tym celu, aby deszcz i wilgotne powietrze opóźniały proces wysychania, a zarazem wyługiwały garbnik. Po okorowaniu i przeniesieniu drewna do zamkniętych pomieszczeń zaklejano czoła okrąglaków, a także grubej tarcicy natłuszczonym papierem lub malowano farbą olejną.
Do wypróbowanych tradycyjnych metod zabezpieczania drewna przed gniciem i agresją owadów należało pławienie grubizny w rzekach lub stawach. Elementy drewna przeznaczone na rzeźby figuralne parzono w kadziach we wrzącej wodzie. Materiał na rzeźby przewidziane do oglądania jednostronnie lub w granicach kąta ok. 250° drążono wycinając z jednej strony kloca podłużne bruzdy, co zabezpieczało rzeźbę przed spękaniem dośrodkowym.
Środki chemiczne do ochrony drewna i zwalczania szkodników, wytwarzane przemysłowo, dzielą się na oleiste i solne. Z grupy impregna-

tów oleistych, skutecznie zabezpieczających dzieła snycerskie znajdujące się wewnątrz pomieszczeń, wymienić należy „xylamit destylowany żeglarski" — nie barwi drewna i ma słaby krótkotrwały zapach, nieszkodliwy dla ludzkiego organizmu. Do impregnowania i odgrzybiania drewnianych wyrobów znajdujących się na zewnątrz budynków stosuje się „xylamit popularny" o silnym długotrwałym zapachu, nadający drewnu barwę ciemnobrunatną. Zabytkowe obiekty, wystawione na działanie wpływów atmosferycznych, konserwuje „xylamit żeglarski". Jest to jasny niewymywalny impregnat, o przemijającym zapachu, zapobiega przenikaniu wilgoci i nie barwi drewna.

Preparaty oleiste wprowadza się do tkanki drzewnej przez powlekanie powierzchni bądź pod ciśnieniem w głąb drewna. Środki oleiste mogą być użyte tylko do drewna suchego, wprowadzone zaś do wilgotnego utrudniają jego wysychanie. Zastrzeżenie to dotyczy także drewna zagrzybionego jako z reguły wilgotnego.
Z grupy preparatów solnych „soltoks" służy do impregnacji profilaktycznej i do zwalczania grzybów i owadów. Jest to żółty proszek, z którego robi się 10-procentowy, trudno wymywalny roztwór solny. Niszczenie owadów, które już żerują w drewnie, należy do zabiegów niezwykle uciążliwych, a mianowicie wstrzykiwania płynnego preparatu do każdego otworka widocznego na powierzchni drewna. Skuteczny jest w zwalczaniu owadów pięciochlorofenal, bezbarwny niewymywalny, nielotny preparat, nie zmieniający barwy polichromii. Zabieg ten przeprowadza się w maju, w okresie, gdy owady w swych różnych postaciach są najbardziej wrażliwe na działanie środków trujących.

Wzmacnianie struktury drewna i uzupełnianie ubytków

Drewno należy do materiałów długotrwałych — stosownie dobrane i przechowywane w korzystnych dla siebie warunkach trwa wiekami, jak tego dowodzą polskie zabytkowe budowle i przedmioty ruchome ukryte w ziemi i w wodzie bądź znajdujące się w pomieszczeniach zamkniętych czy też wystawione na zewnątrz. Trwałość swą zachowuje najdłużej w stałych warunkach środowiskowych. Przebywające pod wodą lub w gruncie torfiastym bez dostępu powietrza i we względnie

stałej temperaturze może trwać ponad 2000 lat (elementy przyziemne osady biskupińskiej). Dębina nie gnije w wodzie, po dłuższym pobycie czernieje i twardnieje, a wydobyta i wysuszona na powietrzu w zacienionym miejscu nadaje się po pewnym czasie do użycia.

Najstarsza polska konstrukcja drewniana, zachowująca do dziś swą użytkową funkcję, pochodzi z połowy XIII wieku, o czym świadczy sosnowe wiązanie dachowe nad prezbiterium kościoła Św. Jakuba w Toruniu. O trwałości tej unikalnej konstrukcji zadecydowała nie tylko jakość drewna, ale i względnie stałe warunki środowiskowe — przewiew, słaby dostęp słonecznego światła, mała amplituda wahań temperatury i wilgotności powietrza.

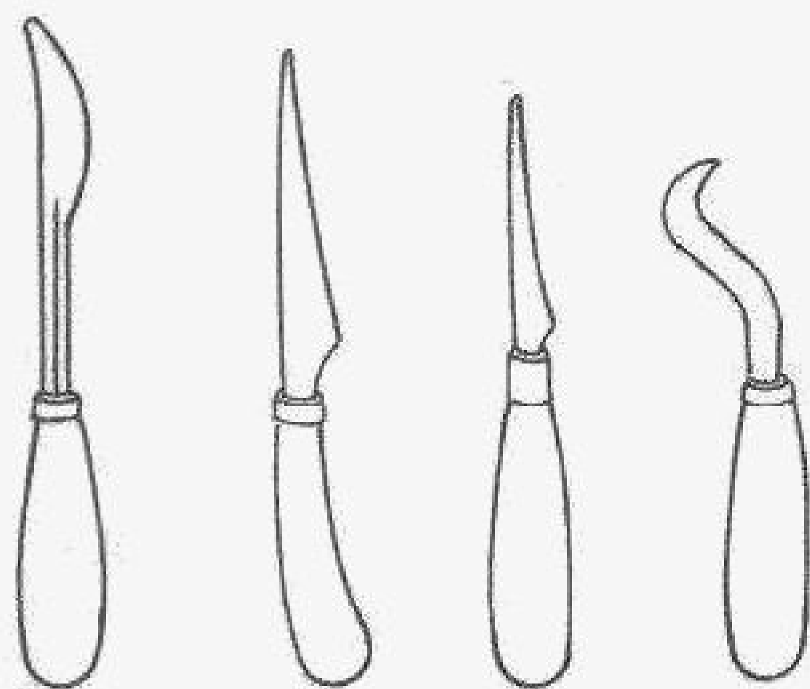
Krótszy jest żywot techniczny drewna wystawionego na działanie promieni słonecznych oraz wahań temperatury i zmiennego zawilgocenia. Najstarsze znane nam słupy kultowe i krzyże sosnowe lub dębowe, pokryte snycerską ornamentyką, pochodzące z początku XVIII wieku, przetrwały do dziś, przy czym głęboki relief wystroju dochował się w czytelnym i ostrym rysunku.

We względnie dobrym stanie technicznym zachowała się figuralna rzeźba Madonny z Dzieciątkiem z trzeciej ćwierci XIV wieku, umieszczona przez pewien czas w przydrożnej kapliczce koło Poręby, w woj. ostrołęckim, wyniesiona z kościoła w końcu XVIII wieku.

Zatrzymanie niszczycielskiego procesu przez stosowanie zabiegów ochronnych wiąże się nierzadko z konieczną czynnością uzupełniania zniszczonych części drewna. W pracach konserwatorskich obowiązuje zasada zachowania maksimum oryginalnej substancji zabytku, usuwanie zaś nadwątlonych części, nie dających się wzmocnić i zakonserwować, zalicza się do zabiegów, obostrzonych rygorami służby muzealnej i konserwatorskiej.

Ubytki uzupełnia się, łatając widoczne partie drewnem tego samego gatunku, struktury i stopnia wilgotności, albo też zakładając plomby z żywic syntetycznych. Do wypełniania nierówności, do plombowania oraz do trwałego łączenia z sobą drewnianych elementów służą specjalne pasty twardniejące na powietrzu.

Do wzmacniania struktury drewna używa się żywic termoplastycznych, rzadziej chemoutwardzalnych. Płytkie lub gniazdowe zniszczenia



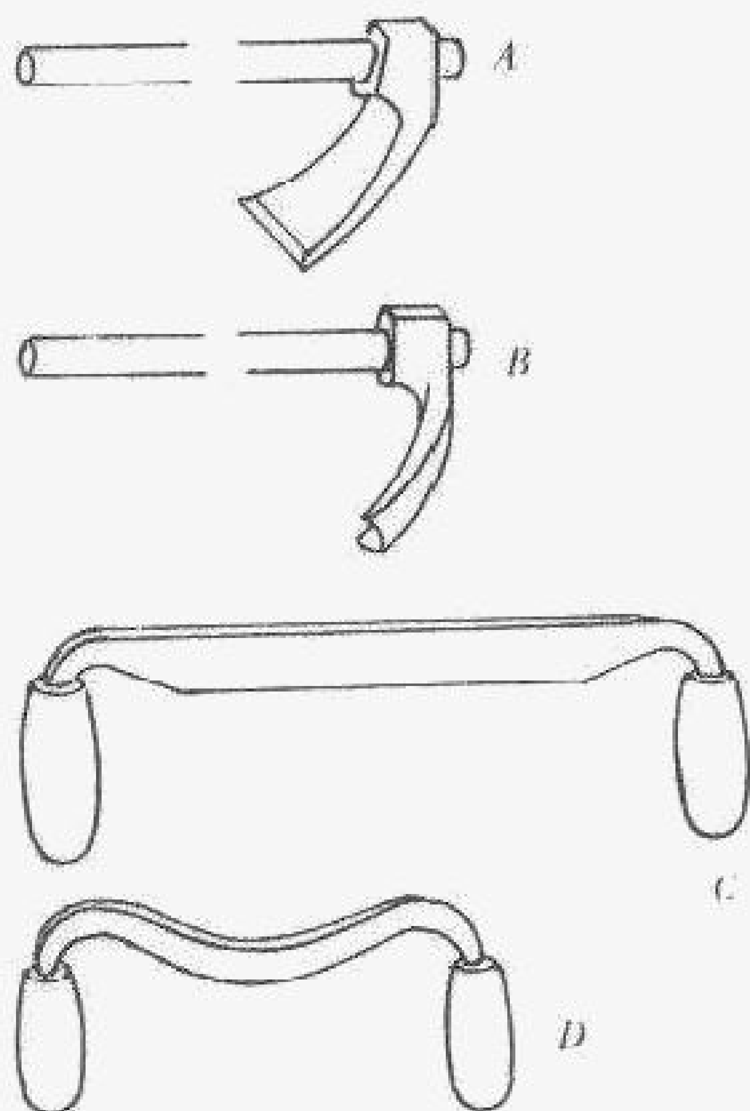
uzupełnia się masami plastycznymi, składającymi się z żywic i sproszkowanych trocin.

Przy większych ubytkach nakłada się lub dostawia element uzupełniający na styk lub czop i łączy się klejem lub dodatkowo na kołek. Spoiwem łączącym drewniane elementy jest klej wytwarzany na bazie polioctanu winylu.

Nasycanie drewna odpowiednim roztworem żywic syntetycznych pozwala na zmodyfikowanie jego fizycznej postaci oraz na podniesienie jego wytrzymałości i odporności na destrukcje.

3. Brenna, woj. bielskie. Ludowe noże snycerskie

4. Narzędzia do wstępnej obróbki drewna: A — cieślica, B — żłobnik, C — ośnik prosty, D — ośnik krzywy



Narzędzia snycerskie

Jak można wnosić z kształtu i z faktury najstarszych rzeźb odnalezionych w ziemi, żelazne narzędzia używane do obróbki drewna na przełomie pierwszego i drugiego tysiąclecia były niewielkie, a ich rodzajowe zróżnicowanie ograniczało się do kilku. Siekierka służyła do obalania drzew, okorowywania i przecinania pni, okrzesywania gałęzi i do nadawania okrąglakom pożądanego profilu. Płaskie powierzchnie wygładzano toporem, a z biegiem czasu strugiem lub ośnikiem. Małe figurki i ornamentalne nacięcia wyrabiano nożem.

Starym snycerskim narzędziem jest cieślica z ostrzem ustawionym poprzecznie do osi toporzyska, służąca do wygładzania powierzchni oraz do wyżłabiania niecek i rowków. Dość wcześnie pojawiły się dłuta, będące głównym narzędziem snycerskim. Piła upowszechniła się w naszym kraju dopiero w XIV wieku — do owego czasu wyrabiano płazy i deski przez rozszczepianie (darcie). Jeszcze na początku XX wieku górale podhalańscy wcinali się w pień drewna siekierkami.

Rozwój metalurgii ułatwił udoskonalanie narzędzi i wzbogacanie ich rodzajów odpowiednio do stawianych zadań rzeźbiarskich. W epoce gotyku wykonywano misterne ozdoby w koronkowych, ażurowych dekoracjach obramień ołtarzy i przegród w stallach, co wymagało niezwykłej precyzji narzędzia i ręki. Niemniej wysokiego kunsztu wymagał ostry relief płaskorzeźb; delikatny rysunek twarzy, dłoni, szat, motywów roślinnych, a nawet faktury tkanin.

Rodzaje dłut i ich ilość określa technika obróbki drewna. Na zwykłą kolekcję snycerza składają się;

— wcinak, dłuto z prostym płaskim ostrzem służące do wcinania się w drewno i do wygładzania płaszczyzn;
— skośnik, wcinak ze skośnym ostrzem, przydatny do nacinania brzegów;
— żłobnik, dłuto z płaskim półokrągłym ostrzem na łukowato zgiętym trzpieniu służące do wyżłabiania wgłębień;
— żłobnik łyżkowy z uformowanym w kształt łyżki ostrzem na łukowato zakrzywionym trzpieniu;
— kątnik płaski z ostrokątnym ostrzem do wycinania bruzd;
— pieszcnia do wyrabiania gzymsów i drążenia.

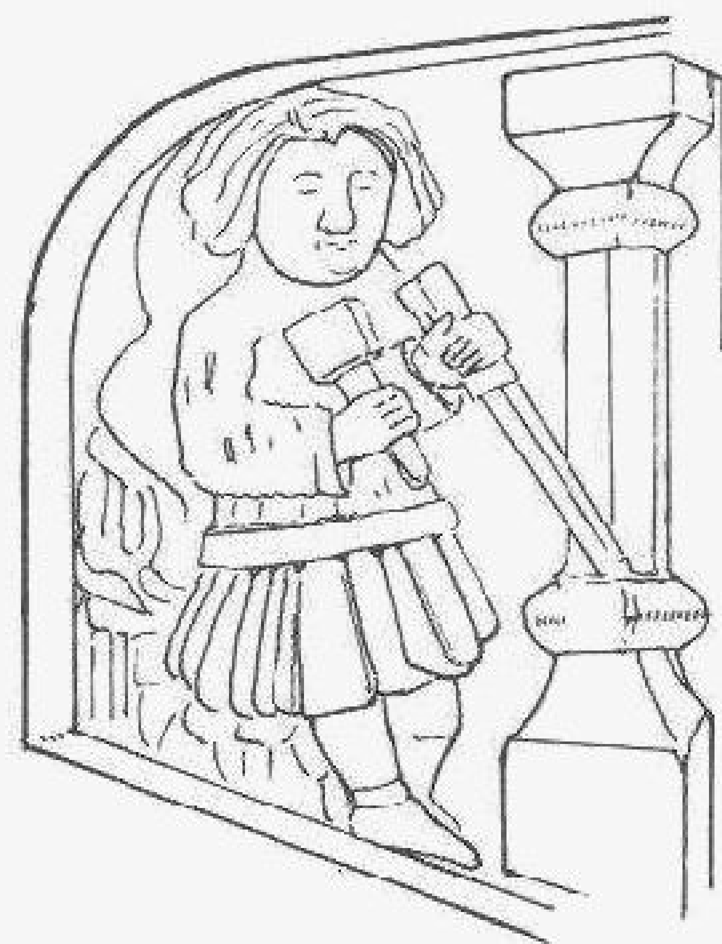
(Oprócz podstawowego kompletu sześciu rodzajów dłut snycerz używa ich znacznie więcej. W inwentarzu z 1573 roku Jerzego Szwarca, stolarza i snycerza króla Zygmunta Augusta, wymienia się między innymi skrzynkę zawierającą 67 dłut snycerskich, poza tym osobno 120 dłut stolarskich i aż 260 różnych strugów).

Poważną rolę w pracy snycerza odgrywają cyrkle z prostymi i łukowo wygiętymi nóżkami, służące do pomiarów figur płaskich i trójwymiarowych i do kreślenia kolistych wzorów. Cyrkiel, dłuto i drewniany młotek były od dawna emblematami zawodu snycerza.

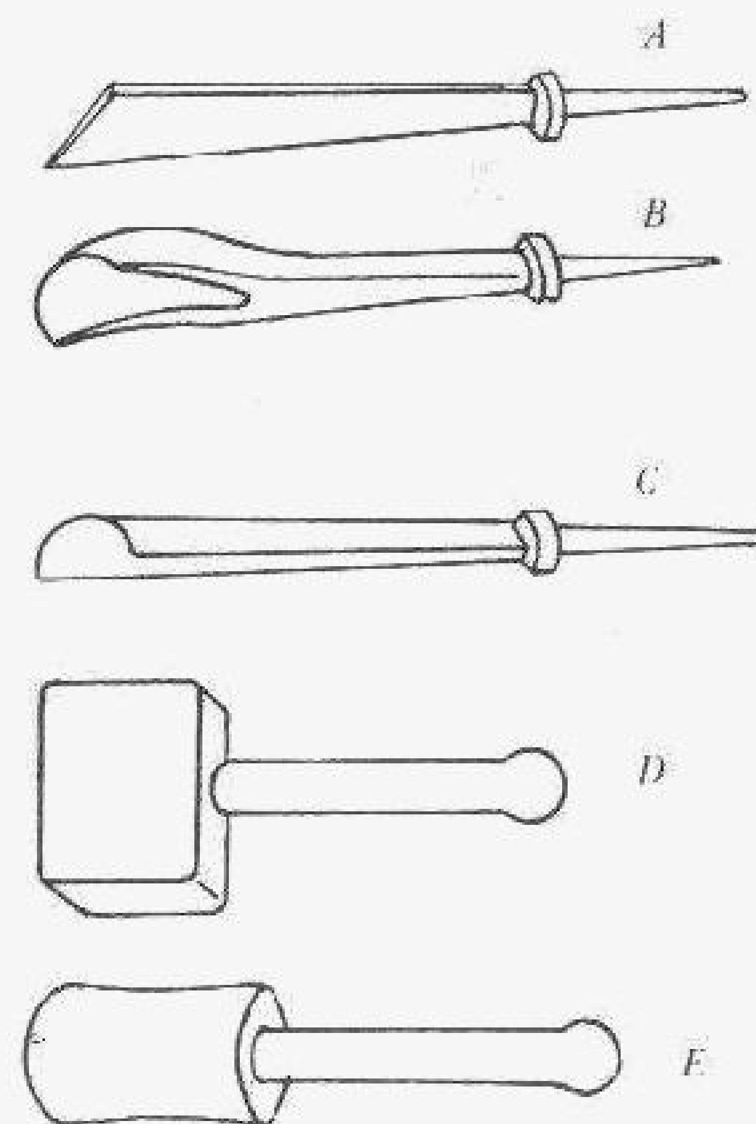
W trakcie nadawania rzeźbie konturów snycerz pobija dłuto drewnianym młotkiem, a przy modelowaniu uderza dłonią w trzonek, przy obróbce powierzchni zaś zdziera wióry łukowo zgiętym dłutem.

W rzeźbie średniowiecznej wycinano figury zazwyczaj z jednej sztuki drewna. Spojenia — jeżeli takie zdarzały się — i pęknięcia zaklejano płótnem, a całą powierzchnię figury powlekano podkładem kredowym, przyrządzonym na kostnym kleju, po czym zapuszczano roztopioną żywicą i malowano farbami lub złocono.

Drewno przeznaczone do obróbki osadzano czołowymi końcami na sworzniach, wmontowanych w specjalne ramy i cięto obracając figurę wokół osi. Drewno przeznaczone do oglądania z trzech stron drążono



5. Pelplin, woj. gdańskie. Stalle w katedrze, płaskorzeźba klasztornego snycerza z XV - XVI wieku



6. Narzędzia snycerskie — dłuta: A — skośnik, B — żłobnik łyżkowy, C — żłobnik prosty, D, E — pobijaki Xawerego Dunikowskiego

z jednej strony wzdłuż pnia. Najstarsze rzeźby były kształtowane w bryłach nierozczłonkowanych, mieszczących się w gabarycie pnia. W późniejszym okresie kształt figury przekraczał grubość kłody — wystające części wykonywane z obcych kawałków osadzano na kołki, czopy i klej.

W rzemiośle artystycznym przy wykonywaniu reliefu i ozdabianiu powierzchni stosowano różne rodzaje snycerskiej techniki. Za najstarszą uważana była przez górali technika wiórowa, czyli skrawanie powierzchni lub ryzowanie rowków skośnie ściętym końcem noża, prostym lub zgiętym. Jej klinowa odmiana polega na wcinaniu specjalnym nożem zagłębień o kształcie trójkątnym, lub ukośnych wrębów. Starą metrykę ma również technika ażurowa, polegająca na wycinaniu w desce na wylot motywów zdobniczych. Z nią wiąże się technika świdrowa jako pomocnicza.

SZTUKA PRZEDROMAŃSKA, ROMAŃSKA I GOTYCKA

Do połowy XIX wieku słabo znana była kultura plastyczna pogańskich Słowian, a prawie wcale figuralna rzeźba. Jedynie z opisów kronikarzy wiedziano o istnieniu posągów bóstwa Słowian Połabskich w Arkonie na wyspie Rugii. Dopiero wydobyty w 1848 roku ze Zbrucza na Podolu
Fot. 1 czterotwarzowy posąg kamienny, przypominający swym wyglądem opisany rugijski słup kultowy, pozwolił zaznajomić się bliżej ze sposobami przedstawiania postaci ludzkich za pomocą środków rzeźbiarskich. Posąg zbruczański pochodzący z IX - X wieku został przewieziony do Krakowa, gdzie znajduje się w Muzeum Archeologicznym jako jeden z najcenniejszych dokumentów historii kultury.

Wykonany z wapiennego kamienia czworograniasty słup wysokości 257 cm i szerokości boku od 29 do 32 cm pokryty jest wielopostaciowym reliefem, zakończony rzeźbą o czterotwarzowej głowie. Wielopostaciowa kompozycja, będąca jego główną cechą, stanowi przeciwieństwo do bożyszcz słowiańskich, rzeźbionych tylko w postaci jednofiguralnej. Jest on dotąd wyjątkowym okazem.

Bezpośrednich informacji o wczesnohistorycznym snycerstwie dostarczyły obiekty znalezione w ziemi, z których szczególną wartość ma głowa męska wydobyta w 1909 roku z jeziora Pakoskiego w okolicy Jankowa oraz odkryty w 1975 roku posążek Świętowita w Wolinie.

Głowa z Jankowa znaleziona obok grodu z VIII - IX stulecia, założonego na dawnym osiedlu kultury łużyckiej, wyrzeźbiona w dębinie
Fot. 2 wysokości 22,5 cm, a więc mniejsza od wielkości naturalnej, przedstawia brodatą twarz męską z wąsem i oczyma osadzonymi głęboko, o czytelnym wyrazie uwydatnionym przez ostro zarysowane łukowo wargi. Portretowo wymodelowana głowa jest jedynym znanym przykładem pełnoplastycznej rzeźby wczesnohistorycznej. Ukazuje nam wysoki poziom ówczesnej kultury i techniki snycerskiej, jaka istaniała na pograniczu Wielkopolski i Kujaw w owym czasie.

W nasadzie szyi znajduje się otwór, będący prawdopodobnie gniazdem do zaczopowania jej na słupie. Jej przetrwanie przez tyle stuleci bez większych uszkodzeń zawdzięczać należy korzystnym warunkom naturalnym w bagiennym torfowym środowisku.

W okresie między IX a XII wiekiem istniał na wyspie Wolin nad Dziwną bogaty słowiański ośrodek handlowy, zwany później Winetą, sławny port bałtycki. Prowadzone tu prace wykopaliskowe odsłoniły przedmioty świadczące o wysokiej kulturze jednego z najstarszych naszych miast z okresu jego świetności.

Szczególną wartość poznawczą ma drewniany woliński posążek czterotwarzowego bóstwa, niewielki, bo zaledwie 9,3 cm liczący, z czego na
Fot. 3 głowę przypada tylko 2 cm. Cztery wydłużone twarze, utrzymane w powtarzalnym typie podobieństwa rysów, różnią się w wyrazie jedynie szczegółami wcięć w drewno. Niskie czoła wystające przed lica płaskich twarzy, przeciętych prostą linią warg, z których dolna jest cofnięta względem górnej, nos prosty silnie zaakcentowany. Ostre krawędzie profilu twarzy i zarysu górnej wargi, głęboko podcięte policzki pod czołem dla zaznaczenia oczodołów, płasko, niemal kubistycznie zestrugane powierzchnie czoła, policzków, nosa, brody i szczęk wskazują na to, iż autor dysponował jednym tylko spiczastym narzędziem z doskonale wyostrzonym, niewielkich rozmiarów brzeszczotem.

Cała figurka wyrobiona została z kawałka drobnosłoistego drewienka ok. 20 mm grubości, z którego wyrastają prostopadle sęczki 3 - milimetrowej średnicy, z czego można wnosić, jak również ze struktury i twardości drewna, iż jest to prawdopodobnie jałowiec.

Sztuka gotycka. Rzeźba

Rozwój sztuk plastycznych polskiego średniowiecza wiąże się ściśle z dziejami budowy i utrwalania się naszej państwowości, z zagęszczaniem się sieci grodów, klasztorów, miast i szlaków komunikacyjnych, a także z procesem kształtowania się naszych stosunków politycznych, gospodarczych i kulturalnych ze światem zewnętrznym. Poważny wpływ na uformowanie się narodowych cech sztuki tego okresu wywarło współplemienne dziedzictwo, modyfikujące zewnętrzne wpływy.

W średniowieczu snycerze — podobnie jak i przedstawiciele innych rzemiosł — rekrutowali się bądź z Polaków, bądź z przybyszów, którzy przebywali u nas przez pewien czas jako wędrowni lub osiedlali się na stałe. I choć wiele z zabytków naszej średniowiecznej rzeźby

wykonywali obcy snycerze, uprawiający w Polsce swój kunszt, jest ona inna aniżeli jej zagraniczne pierwowzory.

Jej narodowe przejawy nie były jednolite na całym obszarze plemiennym, a później państwa Piastów. Od czasu dzielnicowego rozczłonkowania dał się odczuć proces pogłębiania się dawnych różnic, potęgujący się na tle niejednolitej koncentracji osadnictwa, a także niewspółcześnie przebiegającego awansu ekonomicznego dzielnic. Pewne regiony tworzyły mniej lub więcej zamknięte kręgi, dość długo zachowujące odrębność kulturową, dającą się prześledzić zwłaszcza na przykładzie architektury i rzeźby owych czasów.

Jednym z kryteriów na oznaczenie różnic regionalnych średniowiecznego snycerstwa w danym przedziale czasowym są pewne odrębności stylowe, w mniejszym zaś stopniu treściowe. Podobnie zresztą dadzą się oznaczyć w danym kręgu kulturowym różnice czasowe.

Stopniowanie rozwoju drewnianej rzeźby średniowiecznej widoczne jest w wyborze tematu, w sposobie wyrażania uczuć środkami plastyki, w kształtowaniu się formy, a także w technice snycerskiej i doborze tworzywa. We wszystkich gałęziach sztuk plastycznych polskiego średniowiecza i czasów nowożytnych nie ma nagłych i zdecydowanych przejść między poszczególnymi stylami, zazwyczaj bowiem pojawiają się formy pośrednie — romańsko - gotyckie, gotycko - renesansowe i późno renesansowe, anonsujące okres baroku.

Panujący w średnich wiekach kult maryjny, zbieżny z przejawem rycerskiej czci kobiety, dokumentowano w rzeźbach, przedstawiających Madonnę z Dzieciątkiem. Najstarsze snycerskie dzieła w temacie macierzyństwa z Madonną siedzącą na tronie w statycznej pozie, zaliczane do serii zwanej „Madonna na lwie", pochodzą z drugiej połowy XIV wieku. Lew jest tutaj jednym z symbolicznych wyobrażeń szatana (Twarogi Lackie, Poręba — obie ze wschodniego Mazowsza).

W następnej fazie rozwoju tej koncepcji stojąca już postać Madonny, oparta na kontraposcie, czyni wrażenie, jakby poruszała się, przechylona dla uzyskania równowagi. Złudzenie ruchu potęgują gesty i podtrzymywany jedną ręką płaszcz układający się w miękkie, faliste draperie. Z twarzy pełnej wyrazu promienieje uśmiech.

Zasięg tego sposobu ujęcia tematu obejmuje Warmię, Wielkopolskę,



7. Wojnicz, woj. tarnowskie. Madonna na tronie, początek XIV wieku

część Kujaw i Śląsk. Jest to początek stylu „Pięknych Madonn", wyróżniających się wdziękiem wiotkich postaci, bogactwem fałdów szat, delikatnością rysów twarzy i lirycznym nastrojem macierzyństwa. Przeciwwaga wygiętej postaci wzbogaca dawną kompozycję osiową, wykształconą na rzeźbie starogreckiej. Ten nurt lirycznej ekspresji przetrwał na Śląsku do drugiej połowy XV wieku (Knurów — ok. 1420, Kępa pod Opolem — ok. 1480).



8. Pieta z Kujaw ok. 1440
Muzeum Narodowe w Warszawie

Podobne w pewnym stopniu zmiany formalne można stwierdzić również w rzeźbach innych postaci. W pierwszej fazie tego procesu, choć figura stoi jeszcze pionowo, to jej suknia zdradza już pewien ruch. W drugiej połowie XIV wieku draperia łamie się pod ostrymi kątami, a w następnym stuleciu przybiera pod wpływem renesansu faliste, okrągłe linie, udoskonala się znajomość anatomii i zyskuje na znaczeniu realistyczna interpretacja tematu.

Na początku XIV wieku popularnym tematem rzeźby stała się Pieta, czyli „Opłakiwanie Chrystusa" — w scenie tej Matka trzyma na kolanach martwe ciało Syna. W jednej z najstarszych rzeźb tej grupy, w „Opłakiwaniu" z Wojnicza, sztywność postaci i wzajemne proporcje ich wielkości wskazują na niedostatki w opanowaniu snycerskiego kunsztu. W późniejszym wykonaniu tego samego tematu, w „Opłakiwaniu" z Żarnowca (schyłek XIV w.) Matka ma głowę lekko przegiętą, a korpus Syna, ułożony na jej kolanach, ma tors zwrócony do widza. Wyraz bólu na twarzy Matki i silnie zwisająca głowa Syna w „Opłakiwaniu" z Lubiąża, woj. wrocławskie (ok. 1370) są dalszym krokiem na drodze ukazywania ekspresji tej dramatycznej sceny. Doskonały przykład możliwych osiągnięć artystycznych znajdujemy w pięknym dziele plastyki, w rzeźbie z Kujaw z połowy XV wieku (obecnie Muz. Nar. w Warszawie), w której oprócz uczuciowego nastroju wywołał snycerz równie silne wrażenia estetyczne środkami kompozycji.

Fot. 4

Głównym elementem linearnego schematu całej bryły jest trójkąt, którego wierzchołek zajmuje głowa Matki, podstawę kaskada fałd płaszcza, ścielących się u jej stóp, jeden bok tworzy tenże płaszcz zwisający z prawego kolana, a drugi — głowa i lewe ramię Matki oraz golenie i stopy Syna. Pomijając uchybienia znajomości anatomii należy

stwierdzić, że jest to dzieło snycerskie wysokiej klasy, notabene poprzedzające Pietę Michała Anioła.
Przedstawiona tutaj w dużym skrócie pewna prawidłowość linii rozwoju średniowiecznej rzeźby religijnej wymaga uzupełniających wyjaśnień co do zasięgu jej występowania. Jak zaznaczono wyżej, istniały w naszym kraju regionalne dysproporcje w awansie kulturalnym poszczególnych środowisk twórczych. Powstające rzeźby pochodziły z warsztatów utrzymujących żywe kontakty z ogniskami europejskiej kultury, bądź też nie mających takich możliwości. Ponadto autorami rzeźb bywali albo wybitni twórcy, albo odtwórcy przyuczeni w swym rzemiośle.
Prądy artystycznej twórczości przenikały drogą gospodarczych i kulturalnych kontaktów z zachodu i południa Europy przez kraje korony czeskiej najwcześniej na Śląsk i do Małopolski. Tutaj też najsilniej się rozgałęziły i stapiały z tradycyjną kulturą miejscową. Po wyzwoleniu się spod politycznych wpływów Pragi, Śląsk stał się autarkiczną dzielnicą, a Wrocław poważnym ośrodkiem sztuki. Z Wrocławia, w którym cech snycerzy istniał już w 1386 roku, nowe idee twórczości zaczęły promieniować na ziemie sąsiednie. Na Śląsku powstały pierwowzory snycerskiego tematu „Madonna na lwie", tutaj znajdowało się największe skupisko także innych rzeźb.
Na przełomie XIV i XV wieku przeniknął na Śląsk nowy prąd w plastyce religijnej, nacechowany sentymentalnym idealizmem, wytwornością form i ożywieniem postaci jako styl „pięknych Madonn". Najbardziej reprezentacyjną w tej grupie jest kamienna rzeźba z kościoła Św. Elżbiety we Wrocławiu, w której artysta wyraził po mistrzowsku zasadę upozowania wysmukłej postaci kobiecej.
Wiele wdzięku ma „Piękna Madonna" z Knurowa (ok. 1420 — obecnie w Muzeum Śląskim we Wrocławiu) trzymająca nagie Dzieciątko na lewym ramieniu, a w prawej dłoni berło. Starannie wymodelowana głowa, pełen tkliwości wyraz twarzy, doskonale wyważone proporcje są odbiciem tamtoczesnych wyobrażeń o ideale macierzyństwa.
Poważnym — jak na miejscowe środowisko — dziełem snycerskiej sztuki był w Pszczynie szafkowy ołtarz Św. Jadwigi, z którego po pożarze drewnianego kościoła w 1939 roku ocalały trzy figury, składające



9. Piękna Madonna z Knurowa, ok. 1420. Muzeum Górnośląskie

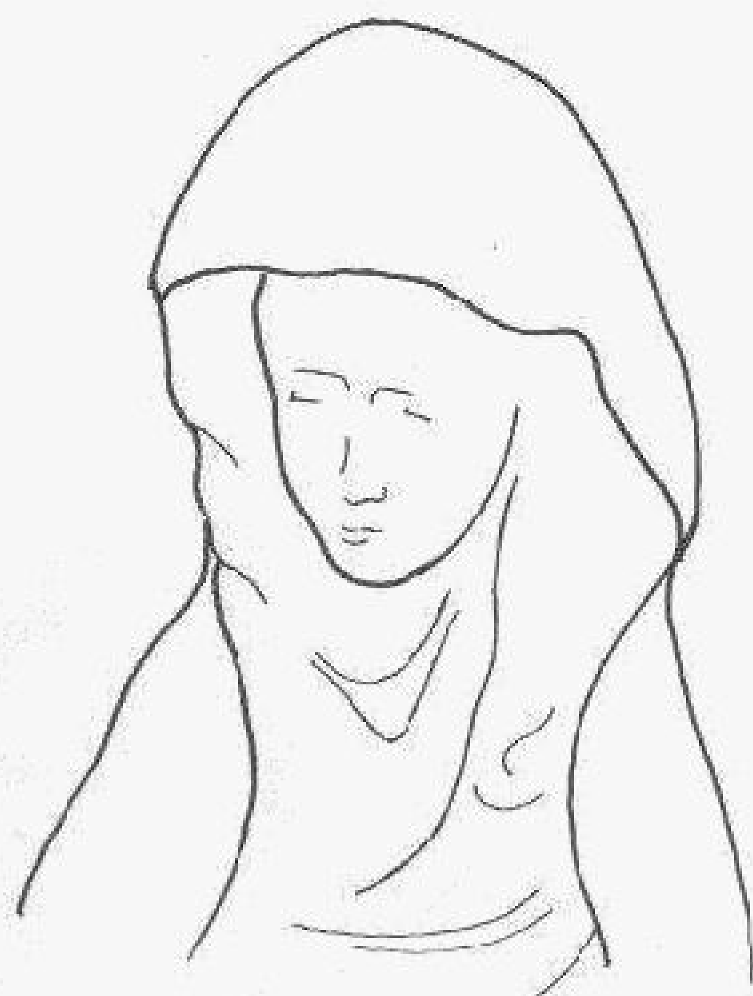
Fot. 5 się na program kompozycyjny części środkowej. Zachowała się jedynie dokumentacja fotograficzna ilustrująca stan ołtarza przed pożarem, w późniejszej niż rzeźby neogotyckiej oprawie. Część środkowa z postaciami Matki Boskiej, stojącej między św. Jadwigą i św. Małgorzatą, tworzyła pierwotnie szafę tryptyku, którego ruchome skrzydła zawierały po dwie kwatery z płaskorzeźbionymi postaciami świętych i scenami z życia św. Jadwigi. W predelli znajdowały się płaskorzeźby dwóch grup świętych wspomożycieli.

Ten późnogotycki ołtarz z przełomu XV i XVI wieku, przypisywany jednemu z krakowskich warsztatów, odznacza się w swej kompozycji upozowaniem postaci stojących w bezruchu i brakiem indywidualnych
Fot. 6 rysów w ich twarzach. Jedynie kwatery w skrzydłach, a zwłaszcza śmiało cięte w drewnie postacie św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty wyróżniają się wysokim poziomem artystycznym, jakby je wykonywała inna ręka. Liściasta szeroka korona Matki Boskiej, podobna do korony Pięknej Madonny z Knurowa, wskazuje na ścisłe pokrewieństwo z rzeźbą śląską.

Małopolska rzeźba gotycka rozwijała się w kręgu wzajemnych oddziaływań Śląska, Wielkopolski i Kujaw, ponadto artystyczne konfraternie skupione w Krakowie, Sączu i Bieczu podtrzymywały wymianę kulturalną z krajami południa przez Węgry i Czechy.

Do najstarszych dzieł snycerskich w Małopolsce należą m. in. pełnoplastyczna Pieta z Wojnicza z pierwszych lat XIV wieku zdradzająca przejściowe formy romańsko - gotyckie oraz przyścienne rzeźby „Opłakiwania": z Biecza (1380 - 1400), czołowe dzieło plastyki średniowiecznej (obecnie w Muz. Diecezjalnym w Tarnowie) i z tegoż okresu z Limanowej.

Piękna Madonna z Krużlowej z XV wieku przedstawia młodzieńczą postać kobiecą o pięknej twarzy i wyniosłym czole. Jej uniesione wysoko ramię z Dzieciątkiem wprawia w ruch bogactwo draperii płaszcza, spływającego obfitością fałd na postument (obecnie w Muz. Nar. w Krakowie).



10. Pieta z Biecza, 1380 - 1400. Muzeum Diecezjalne w Tarnowie

Popularnym tematem małopolskiej rzeźby średniowiecznej jest Chrystus Ukrzyżowany (ok. 15 przykładów). We wczesnogotyckiej interpretacji korpus Ukrzyżowanego zwisa omdlewająco, w XV - wiecznej

rzeźbie widać heroiczną pozę napiętych mięśni i tragizm w wyrazie oblicza. Szczyt tego nastroju znajdzie później swe odbicie w dziełach Wita Stwosza.

Z okresu późnego gotyku pochodzące figury z obszaru Małopolski Wschodniej przedstawiają Madonnę w niekonwencjonalnym ujęciu. Jedna z nich, znajdująca się w drewnianym późnogotyckim kościele w Bliznem, modli się przy klęczniku, upozowana jakby do portretu, odwrócona bokiem od modlitewnika, ubrana jest w suknię z dekoltem, jakie widzimy u kobiet w tryptyku z Pszczyny, a zwisający jej z ramion płaszcz o miękkich głębokich fałdach opada na klęcznik i nogi. Twarzyczka pulchna, delikatna, ledwo zaznaczone rysy, piękne złożone dłonie, draperia, modlitewnik na klęczniku i wychylenie się postaci — wszystko to wskazuje na silne oddziaływanie renesansu.

Inny temat — figura św. Barbary z kościoła Bożego Ciała w Krakowie wysokości 195 cm — wydłużona, wiotka, z lekka wygięta postać młodej niewiasty o delikatnych, niemal portretowych rysach twarzy, trzymająca w prawej dłoni kielich. Piękny profil głowy o wysokim czole, okolonej splotami włosów, spadającymi na ramiona. Długa pofałdowana, wycięta pod szyją suknia i zarzucony na nią płaszcz zachowują czytelność anatonomicznej budowy. Jest to jedno z najlepszych dzieł krakowskiego warsztatu z lat 1470 - 1490.

Mazowiecką rzeźbę gotycką reprezentują mniej liczne niż gdzie indziej przykłady. Artystyczna twórczość północno - wschodniego Mazowsza ożywiła się z pewnym opóźnieniem w stosunku do zaawansowanych już wcześniej innych dzielnic Polski. Życie kulturalne zaczęło się tam aktywizować dopiero w końcu XV wieku.

Niewiele ocalało na tych terenach okazów drewnianej rzeźby średniowiecznej, toteż tym większe zainteresowanie budzą głowy czterech apostołów oraz figury Madonny i św. Jana z nieistniejącego już dziś tryptyku z Kleczkowa z końca XV wieku, scena zbiorowa Zaśnięcia N.P. Marii z Radziejowa i wreszcie dwie XIV-wieczne figury Madonn na tronie, niedawno odnalezione w Porębie i Twarogach Lackich.

Figura Madonny, przechowywana na plebanii w Porębie na Wschodnim Mazowszu, pochodząca prawdopodobnie z któregoś z pobliskich kościołów, umieszczona następnie w przydrożnej murowanej kapliczce,



11. Kraków, kościół Bożego Ciała, Św. Barbara, 1470 - 1490



12. Poręba, woj. ostrołęckie, kościół parafialny. Madonna na tronie ok. trzeciej ćwierci XIV wieku

przetrwała w niezłym stanie technicznym mimo upływu ponad sześciu wieków. Sztywna poza siedzącej na tronie Matki i stojącego na jej kolanie Dziecka, bogata draperia płaszcza i nieporadnie przedstawione rysy obu twarzy charakterystyczne dla wczesnego gotyku, utwierdzają w przypuszczeniu o pochodzeniu rzeźby z warsztatu, w którym nie wygasły jeszcze tradycje sztuki romańskiej.

Do tegoż warsztatu przypisać można figurę Madonny z Dzieciątkiem siedzącej na tronie, znalezioną w niszy murowanej kapliczki w Twarogach Lackich, pochodzącą przypuszczalnie z kościoła w Perlejcwic.

Ocalała płasko rzeźbiona scena Zaśnięcia N.M.P. wycięta na płycie o wymiarach 70 x 70 cm, będąca prawdopodobnie częścią środkową szafkowego ołtarza w drewnianym kościele w Radziejowie, przedstawia zrodzony na Wschodzie temat, popularny w Polsce pod wpływem krakowskiego dzieła Wita Stwosza. Symetrycznie ustawione postacie po obu stronach Matki Boskiej, bliższe klęczące i dalsze stojące, tworzą rzadko spotykane zgrupowanie, komponowane według diagonalnego podziału prostokątnego pola płyty.

Z pomorskiej grupy gotyckich figuralnych rzeźb wyróżniają się:

— Madonna ,,na Lwie" w pozie stojącej z Bisztynka (ok. 1360 - - 1370).
— Pieta z pocysterskiego kościoła w Żarnowcu Morskim ze schyłku XIV wieku.
— Pieta z parafialnego kościoła w Kijewie, z tegoż okresu.
— Maria w postawie siedzącej z Dzieciątkiem. Pomaski — ok. 1430.
— Maria z Dzieciątkiem z kościoła Mariackiego w Gdańsku (ok. 1420).
— Późnogotycka Madonna z katedry w Chełmży.

Te rzeźby, pochodzące z jednego kulturowego kręgu, świadczą o daleko zaawansowanym rozwoju cechowego snycerstwa z okresu późnego gotyku. Rozluźniona sztywność figur, żywość gestów, twarze jakby wzięte z modeli, efektowne udrapowanie szat, ostrość i czytelność cięć dłuta — wszystkie te znamiona są pokrewne wybitnym rzeźbom europejskim tegoż okresu.

Fot 7,8

Samlino, Pomorze Zachodnie, tryptyk z końca XV wieku, wysokości 122 cm, szerokości po otwarciu skrzydeł 230 cm mieścił w środkowej

szafie pełnoplastyczne figury stojące św. Anny Samotrzeć oraz św. Marcina i św. Jerzego. W czterech kwaterach skrzydeł znajdowały się figurki 12 apostołów wysokości ok. 40 cm. Schemat kompozycyjny skrzydeł z apostołami, zgrupowanymi po trzech w każdej kwaterze, popularny w kulturowym kręgu Szczecina i Kamienia, został wypowiedziany w tryptyku samlińskim w sposób świadczący o artystycznej dojrzałości snycerza. Ostro cięte rysy twarzy uwydatniają indywidualny charakter każdej postaci. Jedna z nich, zwłaszcza św. Jerzy w lekkiej zbroi z buzdyganem uniesionym ponad głową i smokiem u stóp, znakomicie kontrastuje z pełnymi powagi i zamyślenia twarzami apostołów. Spośród tej grupy maleńkich postaci, głowa Jakuba apostoła jest arcydziełem wysokiej klasy. Fot. 9

Nie dochowały się do naszych czasów obramienia tryptyku.

Jak wynika z przeglądu gotyckiej rzeźby w Polsce, dominuje w niej wprawdzie tematyka religijna, lecz zinterpretowana przez ukazanie w niej ogólnoludzkich przeżyć oraz bogactwa uczuć i nastrojów w szerokiej gamie ich stopniowania. Radość, pogoda ducha, uśmiech, spokój, ból, rozpacz, widoczne zwłaszcza w twarzach kobiecych, w ich gestach i postawie — choć w scenerii średniowiecza — dają nam portret człowieka wszechczasów. Mimika i gesty ledwo zaznaczone w rzeźbach najstarszych, a przedstawione z dużym ładunkiem ekspresji w późniejszych, są dowodem usiłowań o wyjście ze sztywnego portretowego kanonu na drogę dociekań w dziedzinie psychiki ludzkiej.

Polska rzeźba gotycka, choć wyrażona w sakralnej symbolice, ukazuje nam człowieka ze wszystkimi jego złymi i dobrymi cechami, w jego środowisku społecznym i w najbliższym otoczeniu.

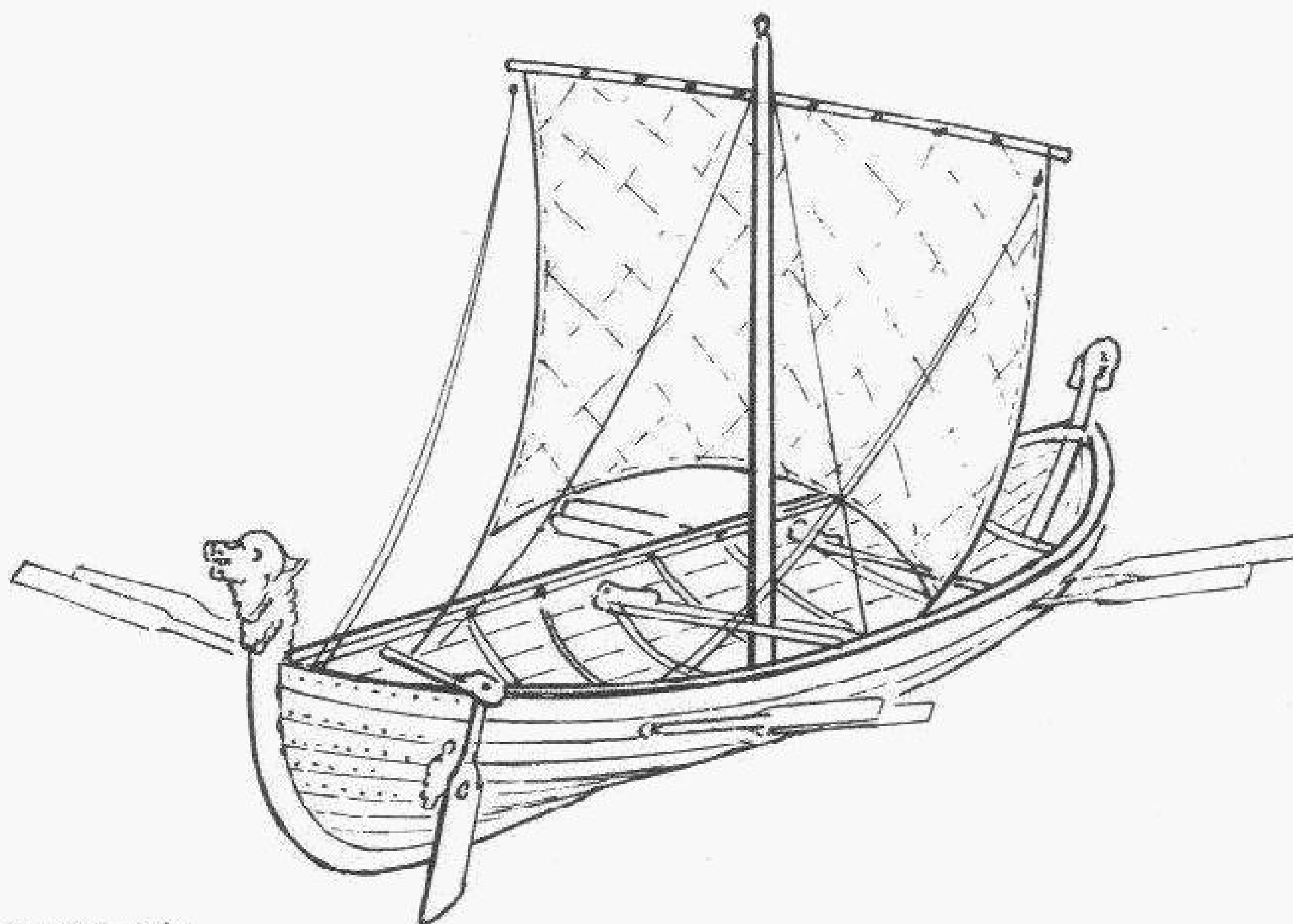


13. Twarogi Lackie, woj. białostockie. Madonna na tronie, XIV wiek

Rzemiosło artystyczne

Do naszych czasów dochowało się niewiele przedmiotów utylitarnych, wykonanych z udziałem snycerza, pochodzących z początkowego okresu państwowości polskiej.

Archeologiczne znaleziska ujawniają szerokie zamiłowania artystyczne naszych przodków, widoczne w ozdabianiu przedmiotów codziennego użytku, a także elementów budowli. Nawet w tak utylitarnym obiekcie,



14. Morski statek słowiański z XII wieku. Rekonstrukcja

jakim był wał otaczający gnieźnieński gród z połowy X wieku, jedno z bierwion ściany oporowej wału, wystające na zewnątrz, zostało ozdobione podobizną głowy dzika.
Przybliżony wizerunek kilku nie istniejących rzeźbionych obicktów można jednak odtworzyć na podstawie przekazów ikonograficznych, przetrwałych swe modele. Nieocenionym źródłem informacji o materialnej kulturze naszych przodków z XII wieku są sceny zamieszczone na spiżowych drzwiach katedry gnieźnieńskiej. Na podstawie reliefu jednej z kwater można zrekonstruować zewnętrzny widok morskiego statku, którego dziobnica zakończona jest stylizowaną głową zwierzęcia. Ten niezwykły dokument jest zgodny z wyglądem statku Wikingów, wydobytego z ziemi w 1880 roku we wsi Gogstad w Norwegii. Jego

wydłużoną dziobnicę ozdabia pełnoplastyczna rzeźba głowy smoka i wężykowy ornament. Dziobnice tego typu wysoko wystające ponad burtą i ozdabiane rzeźbą stanowiły element konstrukcyjny statków bałtyckich, jak można wnosić z rysunku miejskiej pieczęci Elbląga z 1242 roku. Polskie statki tego okresu nie ustępowały obcym galeonom pod względem wielkości, rozwiązań technicznych i artystycznego wystroju.

Znane od dawna rodzaje mebli (krzesła, zydle, ławy, stoły), jak też pojawiające się nowe (stalle), a także drewniane elementy architektury (drzwi, odrzwia) nabrały w okresie gotyku nie znanych przedtem form o bogatej ornamentyce i doskonałym wykonaniu. Styl gotycki, wywodzący się z Francji i scalający w sobie dekoracyjność geometryczną Wschodu z francuską logiką konstrukcji, przeniknął do Polski przez franciszkańskie zgromadzenia zakonne, rozszczepił się pod względem formy na dwa nurty — południowy (śląski i małopolski) oraz północny (pomorski, wielkopolski i wschodniomazowiecki). Jeden i drugi przetworzony w miejscowych warsztatach nabrał swoistego wyrazu w architekturze, rzeźbie i malarstwie.

Jedną z cech charakteryzujących artystyczne meble gotyckie jest kompozycja ornamentalna oparta na architektonicznych motywach (ostre łuki, wimpergi, pinakle, kwiatony), na kombinacjach figur geometrycznych (laskowania, koła, trójkąty) i na motywach wziętych z roślinnego i zwierzęcego świata (stylizowane trój - i wieloliście, rybie pęcherze, gałęzie wici). We wczesnym gotyku przetrwała ornamentyka, skomponowana z motywów romańskiej plecionki.

W ostatniej fazie późnogotyckiej sztuki stosowanej pojawił się styl tzw. płomienisty (flamboyant), oparty na stylizacji płomienia, oślego grzbietu w łukach i wymyślnych krzywizn. W technice cięcia drewna utrzymały się płaski i głęboki relief, ornamentyka przezroczowa i figury pełnoplastyczne jako ozdoby stall.

Spośród gotyckich dzieł artystycznego rzemiosła ocalały głównie przedmioty i elementy architektoniczne, należące do wyposażenia świątyń, zwłaszcza murowanych (ambony, stalle). Niewiele ocalało portali i drzwi gotyckich, zarówno ozdobionych rzeźbą, jak i stolarskich, konstruowanych jako dzieła sztuki użytkowej.

Gotyckie stalle zachowane bądź to w całości (ok. 20 obiektów), bądź w częściach (ok. 15) tworzą trzy grupy, różniące się stylem: północną (m. in. Kołobrzeg, Toruń, Trzebiatów, Pelplin), wielkopolsko-śląską (Gniezno, Środa, Bielany, Wrocław) i południową (Biecz, Tarnów, Dębno i in.). Znane z fotografii i z kilku ocalałych desek krzesło z Sancygniowa (woj. kieleckie) zostało wykonane prawdopodobnie później z części dawnych stall.

Do najstarszych w Polsce należą ławy z dawnego kompletu stall z katedry kołobrzeskiej, pochodzące z 1340 roku, przeniesione do kościoła Mariackiego w Białogardzie. Z dawnych dwóch ław pozostały zaledwie 4 wysokie ścianki skrajne, dwie niższe wewnętrzne i przegrody siedzisk.
Fot. 10,11 Zaplecki i baldachimy uzupełniono nowymi w końcu XIX wieku.

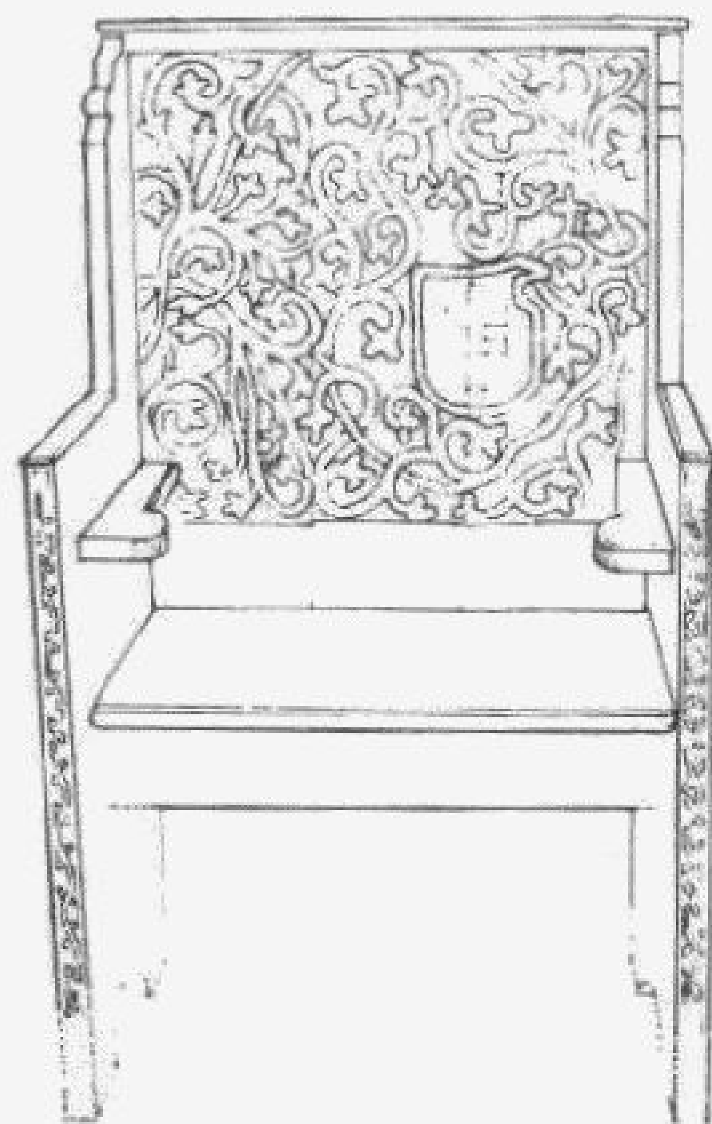
Niezwykle interesujący jest rodzaj ornamentyki na bocznych ściankach. Do jednej z nich wprowadzony został motyw bazyliszka, a do drugiej chimery. Ogony tych alegorycznych figur wykonane w maswerku i reliefie w kształcie kół wypełnionych stylizowanymi liśćmi podchodzą pod gzyms, zwieńczony wimpergami.

Zaginione w czasie ostatniej wojny czterosiedziskowe ławy radnych, pochodzące z tejże katedry, wyróżniały się oryginalnym ukształtowaniem skrajnych ścianek, potraktowanych jako oprawa wolno stojących pełnoplastycznych figur, wypełniających przezrocza otworów. Dolną partię maswerku pokrywają płasko rzeźbione postacie świętych. Jedna z figurynek, miniaturowa kopia pięknych Madonn grupy pomorskiej, wskazuje w swej stylowej interpretacji na pojawianie się w tym regionie wpływów renesansu w późnogotyckich dziełach snycerskich.

Jedne z największych z grupy północnej, stanowiące mało zmieniony komplet, są stalle z początku XV wieku z prezbiterium kościoła Ma-
Fot. 12,13 riackiego w Toruniu. Z dawnego zespołu ocalały prawdopodobnie wszystkie ławy, obejmujące przy ścianie północnej 13 siedzisk, nie licząc odciętych w miejscu zajętym później przez grobowiec Anny Wazówny, a przy południowej 20.

Pełna ścianka pulpitu zamyka podium, na które prowadzą czołowe wejścia, zaakcentowane przez ościeżnice. Ławy przegrodzone przez

boczne oparcia przylegają do ściany zaplecków zwieńczonej przez baldachim i skomponowanej w rytmie siedzisk.
W wystroju oprócz figur alegorycznych przeważają motywy geometryczne. Kombinacja kół, wimperg, rozet, gwiazd, rybich pęcherzy i laskowań tworzy układ różnorodnych wzorów, zastosowanych w 33 segmentach typowych, lecz niepowtarzalnych.
Ornamenty zaplecek wykonane są w płytkim reliefie, a balustrady w głębokim, baldachim zaś, a także ścianki poprzeczne i ościeżnice ozdabia wykrój ażurowy (maswerk). Precyzją wykonania zadziwiają delikatne profile drewna w wykrojach wyciętych z cienkich deseczek dębiny w baldachimie i w podpórkach siedzisk oraz technika łączenia drobnych elementów w całość kompozycyjną tego monumentalnego dzieła długości ok. 40 metrów, a wysokości 5,5 metra.
Spośród gotyckich stall wyróżnia się oryginalnością snycerskiej kompozycji i delikatnością koronkowych przezroczy maswerku trzysiedziskowa ława, ustawiona w prezbiterium katedry we Fromborku.
Krzesło z Sancygniowa, wykonane z niezbyt twardego drewna, składało się z dwóch bocznych ścianek, stanowiących oparcie dla siedzisk i z zaplecka. Największą wartość zabytkową przedstawiał na deskach zaplecka gotycki wklęsło cięty ornament, którego motywem są wijące się w splotach łodygi roślin, zakończone trójliściem, otaczające tarczę herbu Dębno. Gmerk wycięty na desce z innego sancygniowskiego krzesła, pokrytej takim samym ornamentem, zawiera datę 1588 i inicjały rzeźbiarza. Był nim prawdopodobnie krakowski artysta stolarz Jan Kuncz.
Do rzadkości należą u nas gotyckie drewniane ambony. Najstarsze z nich wykonywano w kształcie kosza na sześciobocznym rzucie, ustawionego przy ścianie na słupie. Późnogotycką kazalnicę z kościoła w Kozielcu (woj. szczecińskie) skonstruowano z pięciu dębowych płyt Fot. 14 szerokości ok. 50 cm, bogato zdobionych maswerkiem, podzielonych na dwa pola w proporcjach złotego cięcia, każde inaczej skomponowane. Wykroje górnego pola przedstawiają ażurowe koła z motywami rybich pęcherzy, podparte ostrołukami, dolne podzielono na 6 kwadratów z wyciętymi otworami w kształcie czteroliścia.
Piękno kompozycji, dbałość o zachowanie szlachetnych proporcji

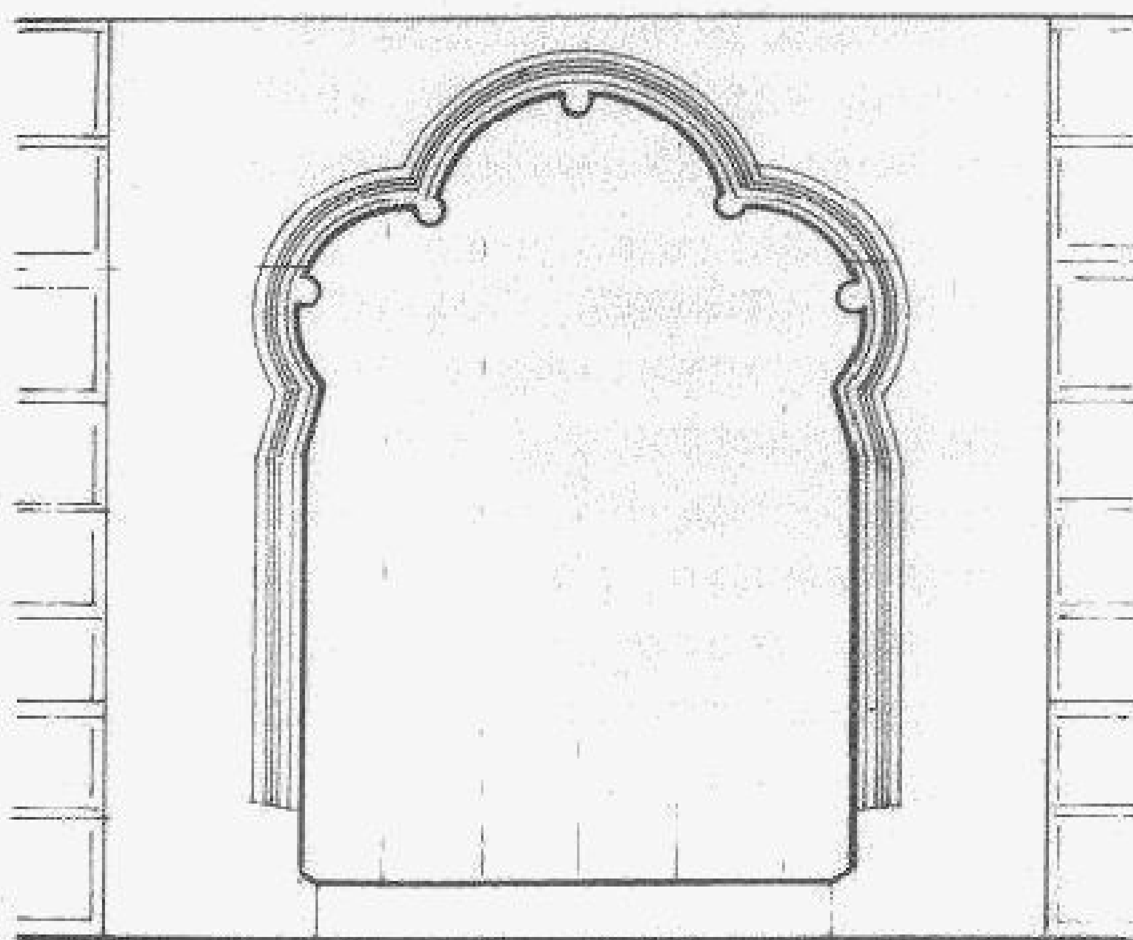


15. Sancygniów, woj. kieleckie. Krzesło gotyckie, ok. 1588

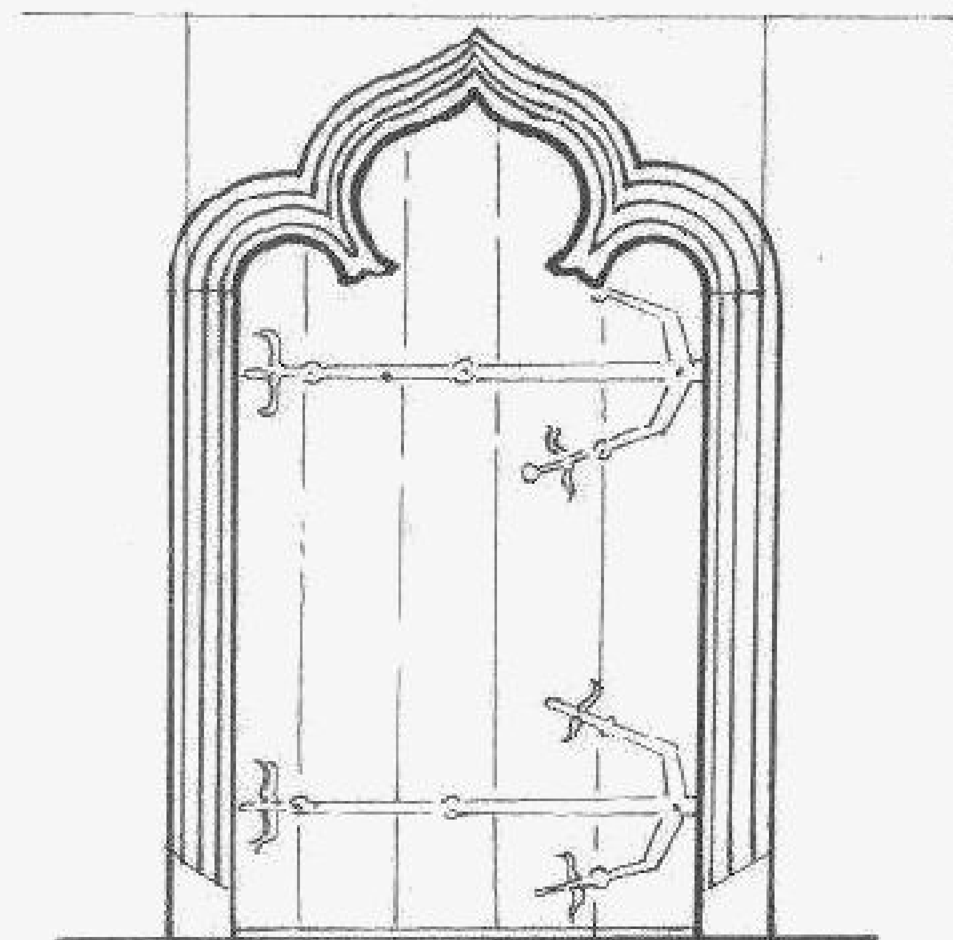
i bezbłędne wykonawstwo świadczą o nieprzeciętnych kwalifikacjach zawodowych snycerza.
Zasada sześciobocznego kosza ustawionego na słupie lub na figurze św. Krzysztofa przetrwała w Polsce w budowie ambon do XIX wieku.

Odrzwia i drzwi

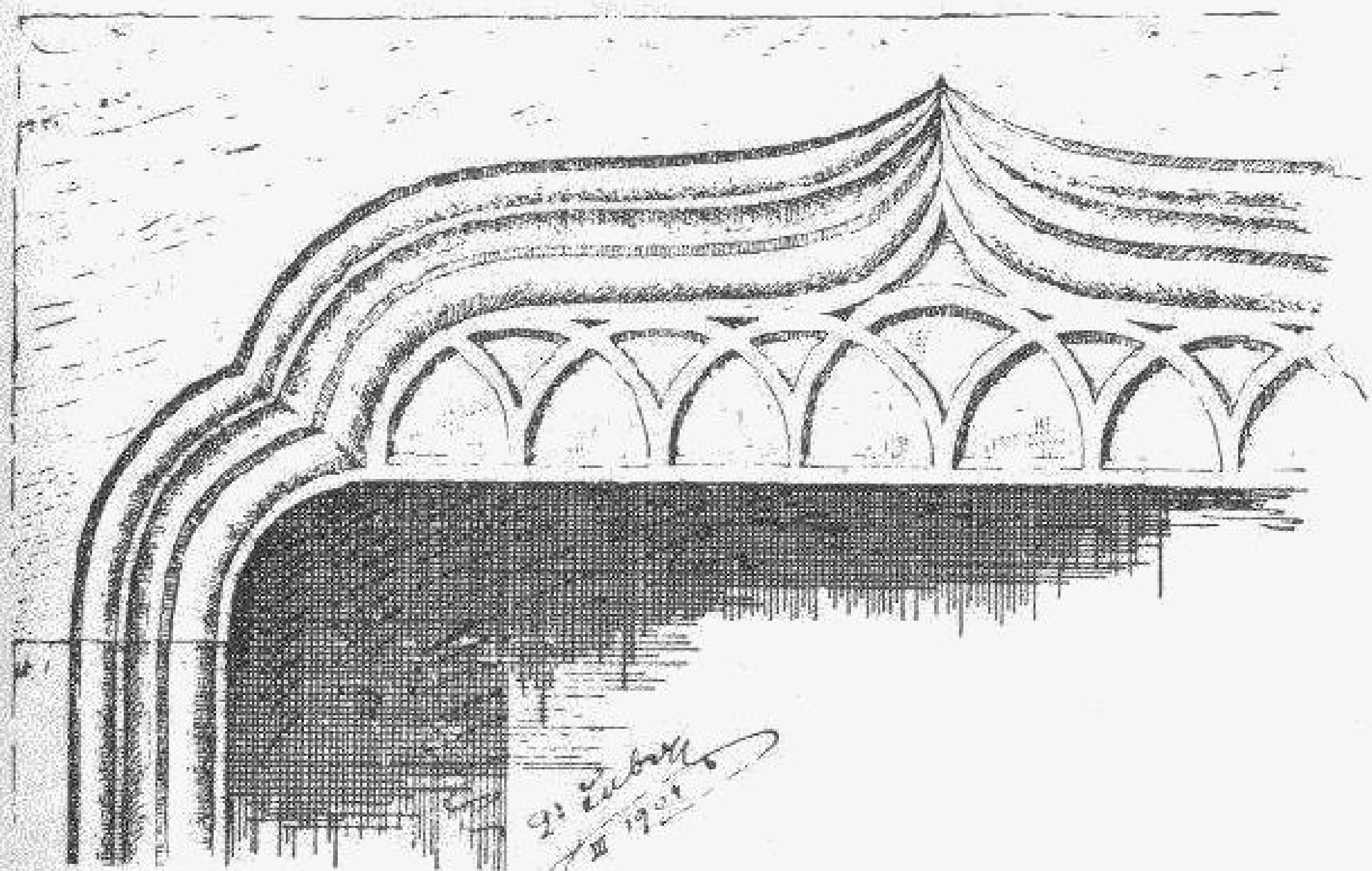
Drewniane odrzwia wszelkich typów składają się zazwyczaj z czterech elementów — progu, pary ościeżnic i z nadproża. W znanych nam gotyckich odrzwiach przyjęty rodzaj zdobnictwa był zgodny z logiką konstrukcyjną otworu, a niekiedy bywał podporządkowany funkcjom dodatkowym, nie utylitarnym. Oprofilowanie skrajnych krawędzi ościeżnic stawało się środkiem pomocniczym linearnego podkreślenia kształtu otworu, niekiedy spokojnego w kadrze prostokąta, lub też dynamicznego, w krzywiznach rozpierających ościeżnice (Lubomia koło Raciborza). Wykrój wieloliścia, wyrobiony w belce nadproża przez dwa półkola i środkowy „ośli grzbiet", przypomina motywy orientalne (Iwkowa i Modlnica, woj. krakowskie). Ostry łuk nadproża, którego



16. Lubomla, woj. katowickie. Odrzwia z późnogotyckiego drewnianego kościoła

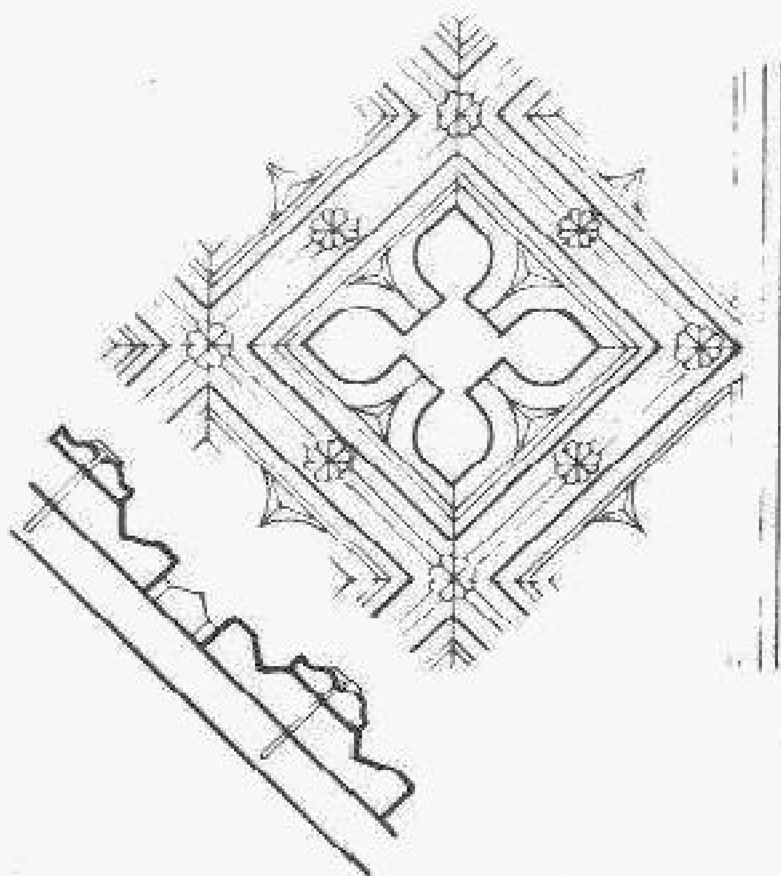


17. Iwkowa, woj. krakowskie. Odrzwia z połowy XV wieku



18. Modlnica, woj. krakowskie. Nadroże drzwi kościelnych z połowy XV wieku

przezrocze tworzy maswerk o motywach stylizowanych głów zwierzęcych, wyobraża pewne alegorie (Białynin, woj. skierniewickie).
Do prawdziwych arcydzieł polskiego snycerstwa, zachowanych w stanie użytkowym przez cztery wieki, zaliczyć należy dwa płaskorzeźbione skrzydła drzwiowe z kościoła w Bięchowie (woj. kieleckie). Kompozycja każdego z nich jest inna, choć oparta o te same intencje twórcze. Na wąskich a wysokich płytach zaznaczono dłutem kształty dwóch ostrołukowych pól, pokrytych siatką motywów geometrycznych bądź roślinnych, wykonanych techniką wklęsłego reliefu. Na skrzydle z motywami roślinnymi umieścił snycerz dwie tarcze herbowe — podkowę z krzyżem i półksiężyc z gwiazdą.
Na początku bieżącego stulecia istniały jeszcze w kościele w Kleczkowie (woj. łomżyńskie) dębowe zewnętrzne drzwi dwuskrzydłowe, ostrołukowe, wykonane w konstrukcji kratowej. Pole każdego ze skrzydeł o wymiarach ok. 225 na 700 cm podzielone zostało na kwatery 100 x 100 cm, których wnęki wypełniono płycinami, ozdobionymi motywem tak zwanych „zwojów pergaminowych" o wydatnym reliefie. W piątym pasie kwater, licząc od dołu, dwie środkowe wnęki zamk-



19. Gdańsk, kościół Św. Jana. Powtarzalny element wystroju drzwi do zakrystii, ok. 1465

niętych skrzydeł ozdabiała wklęsło rzeźbiona polska inskrypcja, wyrażona literami o gotyckim kroju.

Tamże istniały trzysiedziskowe stalle z baldachimem, a na ich zapleckach widniały tarcze herbowe Polski i fundatora oraz data 1521.

Wizerunek tych pięknych zabytków, świadczących o wysokim poziomie gotyckiego snycerstwa na wschodnim Mazowszu w pierwszej ćwierci XVI wieku, a więc z czasów, gdy w Małopolsce gruntowały się już wpływy renesansu w snycerstwie, został utrwalony w ilustracjach i w sprawozdaniach Polskiej Akademii Umiejętności w 1905 roku.

Inny typ konstrukcyjny, a także odmienny schemat kompozycyjny przedstawiają jednoskrzydłowe drzwi w kościele św. Jana w Gdańsku z roku ok. 1465, zamykające prostokątny otwór o wymiarach 150 x x 250 cm. Nośną warstwę drzwi tworzą deski grubości 50 mm, do których są przybite ćwiekami o szerokich ozdobnych łebkach rzeźbione, powtarzalne segmenty, układające się na kwadratowej siatce o boku 25 cm w kształt czworoliścia. Zgeometryzowaną ażurową kratę ożywia gra światła i cienia na ostrych oprofilowaniach misternie wyciętych segmentów.

OKRES ODRODZENIA

Odrodzenie (renesans) jest to przełomowy okres w kulturze, nauce i sztuce, trwający w krajach zachodniej i środkowej Europy ponad 2 stulecia począwszy od połowy XV wieku. Charakterystyczną cechą ruchu umysłowego, panującego w tym okresie, jest rozwój nauk ścisłych, cążność do poznawania otaczającego świata i zainteresowanie się człowiekiem jako jednostką w społeczeństwie. Nazwa renesans odnosi się również do stylu, ukształtowanego w sztukach plastycznych we Włoszech, nawiązującego do wzorów antycznej Grecji i Rzymu.
W końcu XV wieku w Polsce, a wcześniej jeszcze we Włoszech i we Francji, zaczął ulegać zasadniczym zmianom pogląd artystów średniowiecza na społeczną funkcję sztuki. Dotychczasowe zainteresowania malarzy i rzeźbiarzy, obracające się niemal wyłącznie wokół zaziemskiego świata, nie zaspokajały już ich pasji twórczej, zwłaszcza iż rozwój nauk ścisłych podważył sens scholastycznych, abstrakcyjnych doktryn. Badania przyrodnicze i astronomiczne, odkrycia geograficzne, studia antycznego świata, a jeszcze wcześniej utwory poetyckie Dantego i Petrarki rozszerzyły horyzonty myślowe artystów z istotą ludzką jako główną osią zainteresowań.
W sztukach plastycznych, architekturze, rzeźbie i malarstwie twórcze nawiązanie do ocalałych zabytków starorzymskiej i starogreckiej sztuki stało się impulsem do poszukiwań nowej realistycznej formy, harmonii w kompozycji, jasności proporcji i logiki konstrukcji.
Kontakty naukowe i gospodarcze polsko - włoskie, zacieśnione zwłaszcza od siedemdziesiątych lat XV wieku, ułatwiły dość wczesne dotarcie do Małopolski i na Śląsk nowych prądów, panujących w dziedzinie sztuk plastycznych w Toskanii, które za mecenatu Zygmunta Starego doszły w XVI stuleciu w Polsce do rozkwitu. W początkowym jednak okresie renesansu działały nadal warsztaty snycerskie, kultywujące tradycje gotyckie, przetrwałe do czasów nowożytnych. W drewnianej rzeźbie figuralnej pierwszego dziesiątka lat XVI wieku były one jeszcze wyjątkowo silne.
W stosunkach gospodarczych i społecznych na wsi i w miastach zaszły u progu czasów nowożytnych korzystne zmiany, umożliwiające wyzwalanie się żywiołów plebejskich. Utworzenie folwarcznego systemu scalającego szachownicę gruntów chłopskich, zamiana danin na czynsz i uno-

wocześnienie techniki rolniczej przyczyniły się do wzrostu produkcji zboża. Eksport nadwyżek polskich płodów rolnych za pośrednictwem miast, położonych w strefie dróg śródlądowych, zapoczątkował nową erę ich rozwoju.
Dwory magnackie oddalone od wielkich centrów kultury skupiały w swych miastach zespoły własnych rzemieślników i artystów. Rozszerzające się kręgi zamówień na wyroby artystycznego rzemiosła wciągały w proces twórczości utalentowanych samouków, rekrutujących się spośród ludności małomiasteczkowej i wiejskiej. Renesans budząc zainteresowanie artystów otaczającym ich środowiskiem i pracą prostych ludzi jako współuczestniczącym ogniwem głównego tematu sztuki, nadał jej rodzimy, narodowy charakter.
Dwa istniały główne ośrodki regionalne snycerstwa w dobie odrodzenia w Polsce — południowy i północny. Dzieła pierwszego z nich, pozostające pod bezpośrednim oddziaływaniem renesansu włoskiego, nie odbiegały wiele od humanistycznych idei swych pierwowzorów. Na Pomorzu warsztaty snycerskie skupione w Gdańsku i w Toruniu rozwijały swą działalność pod wpływem „północnego manieryzmu", przenikającego z krajów niderlandzkich począwszy od połowy XVI wieku. Formy tego kierunku cechowało bogactwo ornamentyki.

Ołtarz Krakowski Wita Stwosza

Jednym z największych arcydzieł polskiego snycerstwa, powstałym na przełomie dwóch stylowych okresów — gotyku i renesansu — jest Ołtarz Krakowski (Mariacki), w którym artysta wyraził środkami plastyki postępowe idee humanizmu drugiej połowy XV wieku. Ołtarz powstał na styku dwóch epok — średniowiecza i czasów nowożytnych. Szafkowa konstrukcja nastawy i cała jej architektura należą do późnego gotyku, podobnie jak program ideowy wywodzący się ze średniowiecza. Stosunek zaś artysty do człowieka i do jego otoczenia wynika z kierunków nowożytnej filozofii. Ołtarz Mariacki jest więc przykładem symbiozy religijnych treści z obrazami życia, wziętymi z obserwacji jego przejawów występujących w krakowskim środowisku. Szafkowa nastawa wielkiego ołtarza, zamówiona przez krakowskie mieszczaństwo do

Fot. 15

swego parafialnego kościoła jest wielkim, czteroskrzydłowym, rzeźbionym poliptykiem, niespotykanych rozmiarów. Jego środkową część, to jest szafę, wypełniają nadnaturalnej wielkości pełnoplastyczne figury jako główne postacie sceny wyobrażającej śmierć i wniebowzięcie Panny Marii. Na dwóch stałych i dwóch ruchomych skrzydłach, podzielonych na 18 kwater, przedstawił artysta w płaskorzeźbie obrazy z życia Panny Marii oraz cierpień i śmierci Chrystusa. W ażurowym baldachimie wieńczącym część środkową przedstawiona została grupa figur w scenie koronacji Matki Boskiej i na skrajach tej kompozycji stojące postacie patronów Polski, św. Wojciecha i św. Stanisława.

W predelli, to jest podstawie szafy, umieścił Stwosz alegoryczne wyobrażenie ,,Korzenia Jessego", czyli drzewa genealogicznego Marii.

Oprócz wielkich figur w pełnej rzeźbie i płaskorzeźb w kwaterach i predelli uzupełniają kompozycję drobne figurki na krawędziach łuku szafy i w żagielkach między nim a jej narożnikami — razem ołtarz i baldachim mieszczą w sobie ok. 200 rzeźbionych postaci. Ołtarz jest w całości polichromowany, miejscami pozłacany.

Charakterystyczne dla gotyckiej i renesansowej twórczości malarskiej i rzeźbiarskiej aktualizowanie form zewnętrznych życia antycznego świata sprawiło, że w obrazach ilustrujących sceny wzięte z Pisma Świętego utrwalił Stwosz obraz środowiska, w którym się obracał i z którego jako genialny obserwator wybrał jego najistotniejsze treści. W tych to dramatach, rozgrywających się nad Jordanem, widzimy polski krajobraz — zamki, fragmenty wsi, rodzimy świat roślinny, ulice miasta, budynki, ich wnętrza, współczesne mu typy mieszczan, sceny rodzajowe mieszczańskiego codziennego życia, modę panującą w ubiorach, a także różnego rodzaju atrybuty, którymi się posługiwały niemal wszystkie grupy społeczne w miastach z końca XV wieku.

,,Ogrom wiedzy o człowieku, dążność do ujawnienia treści ogólnospołecznych oraz zrozumienie jednostki żyjącej w ramach porządku społecznego — oto cechy, które sprawiają, że dzieło Stwosza jest nie tylko jednym z najpiękniejszych osiągnięć polskiej sztuki, ale ogólnym dobrem ludzkości. Twórca ołtarza poświęca się w całości wielkiej idei, którą wyznaje, w którą wkłada całą moc swej potężnej wyobraźni. Sprawia to, że wielkie dzieło religijne staje się zarazem źródłem poznania współczesnego mu świata, afirmacją nowych idei postępowych ludzkości, niewyczerpanym źródłem najgłębszych przeżyć artystycznych". (Patrz: Literatura, poz. 9).

Ołtarz Krakowski ukończony w 1489 roku jest największym ołtarzem gotyckim w Europie. Jego wymiary wynoszą: w gabarycie zewnętrznym

11 m szerokości i 13 m wysokości, w tym szafa 5,34 x 7,25 m. Największe umieszczone w niej figury osiągają wysokość 280 cm. Wykonany jest z lipowego drewna, popularnego w średniowiecznym snycerstwie. Figury części środkowej wycięte zostały z potężnych pni lipowych, a z jednego z nich wyrobiona została dwuosobowa grupa.
Szafa oparta jest na nośnym szkielecie, wykonanym z dębowych krawędziaków. Na sklepieniu kościoła zachował się mechanizm podnośny, używany przez Stwosza przy montażu konstrukcji i ustawianiu wielkich figur.
Należy i to jeszcze dodać, że wymiary ołtarza, jego proporcje i lokalizacja są ściśle sharmonizowane z zarysem wnętrza prezbiterium i z rozmieszczeniem okien. Jego architektonika, mimo że utrzymana jest w gotyckich konwencjach zdobniczych (ażurowy baldachim, koronkowe lambrekiny nad kwaterami), jest jednocześnie podporządkowana nowym prawidłom kompozycyjnym renesansu.
Oprócz ołtarza wyrzeźbił Stwosz dla kościoła Mariackiego wielki krucyfiks umieszczony na tęczy, akcentującej u wejścia do prezbiterium wielkie założenie kompozycyjne, będące dziełem jednego artysty.
Wit Stwosz, pierwszy w całej pełni artysta, nie rzemieślnik, w latach 1477 - 1489 przebywał w środowisku, które umożliwiło mu stworzenie dzieł tak wielkich, jakich po opuszczeniu Polski już nie tworzył.
W 1939 roku w przededniu agresji hitlerowskiej ołtarz rozebrany na części starannie opakowany przewieziono Wisłą do Sandomierza, skąd go w 1940 roku zabrali Niemcy i ukryli w schronie w Norymberdze. Po kapitulacji Niemiec rewindykowany i przewieziony do Krakowa w 1946 roku został poddany gruntownym zabiegom konserwacyjnym, trwającym do 1956. Zagnieżdżone owady wytępiono za pomocą gazowania, a uszkodzone i zaatakowane elementy nasycono żywicznymi impregnatami bez naruszania faktury. Poutrącane drobne części rzeźb i dekoracji przyklejono na nowo do pierwotnych miejsc.

Ołtarze szafkowe szkoły krakowskiej

Ołtarz Wita Stwosza odgrywał dość długo zapładniającą rolę wśród następnego pokolenia snycerzy z początków XVI wieku. Czołowym

osiągnięciem tego czasu jest tryptyk z Pławna (ok. 1517), fundacji prawdopodobnie Seweryna Bonera, przeniesiony z Krakowa do kościoła w podradomskiej miejscowości w XVIII wieku, znajdujący się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Jest to tryptyk otwarty, zawierający sześć płaskorzeźb ze scenami legendy o św. Stanisławie. Nieznany artysta zrezygnował w nim z powtarzanej w późnym gotyku architektonicznej oprawy i zawarł kompozycję w środkowej szafie obramionej półkoliście i na dwóch skrzydłach o odpowiednim zarysie ćwierćkolistych górnych ram.

Tło rozgrywających się scen pogłębione zostało przez przestrzenne kompozycje krajobrazów i gotyckich wnętrz, w których umieścił snycerz postacie w strojach właściwych okresowi odrodzenia. Ujęcie postaci w ruchu; ukazanie gestów oraz pełnych wyrazu twarzy i realia współczesności zdradzają autorstwo wybitnego snycerza.

Dziełem, które powstało w kręgu kultury plastycznej krakowskich warsztatów rzeźbiarskich i malarskich pierwszej połowy XVI wieku, jest poliptyk z kościoła ze wsi Wieniawa w Radomskiem poświęcony legendzie o św. Stanisławie. Główna jej scena, wykonana w pełnej, częściowo półpełnej rzeźbie, zajmuje wnętrze szafy, a płasko rzeźbione epizody tej opowieści przedstawił artysta w czterech kwaterach drzwiczek i w predelli. Nieruchome skrzydła boczne i odwrocia skrzydeł wykorzystał malarz na zilustrowanie ośmiu scen Męki Pańskiej. Półkoliste zwieńczenie szafy, polichromowane i wzbogacone przez relief przeznaczył na przedstawienie obrazu z życia Świętej Rodziny. *Fot. 16*

W każdej z tych akcji uczestniczy niewielka ilość osób, co zresztą warunkowała technika snycerskiego dzieła w przeciwieństwie do tłumnych scen zbiorowych w obrazach malowanych.

Stosunek wymiarów szerokości do wysokości kwater (56 x 106 cm) i wnętrza szafy (144 x 212 cm) utrzymany w rygorach złotego podziału, zredukowany przez koronkowe maswerki fryzów, stał się osnową niezwykle harmonijnego układu kompozycji tryptyku. Jego tematyczna dominanta, zajmująca wnętrze szafy, to jest połowę ekspozycyjnej powierzchni rzeźbionej, została uwypuklona przez pełną rzeźbę i głęboki relief dużych figur, ukazanych niemal trójwymiarowo, w przeciwieństwie do płasko ciętych małych postaci w czterech kwaterach drzwiczek.

Duże figury w głównej scenie, półtorakrotnie wyższe od płasko rzeźbionych postaci w kwaterach, silna gra świateł i cieni, uzyskana przez głębię kompozycji i podkreślenie cokołu i wreszcie ażurowo potraktowany maswerk uwypuklają obraz rozgrywającego się dramatu.

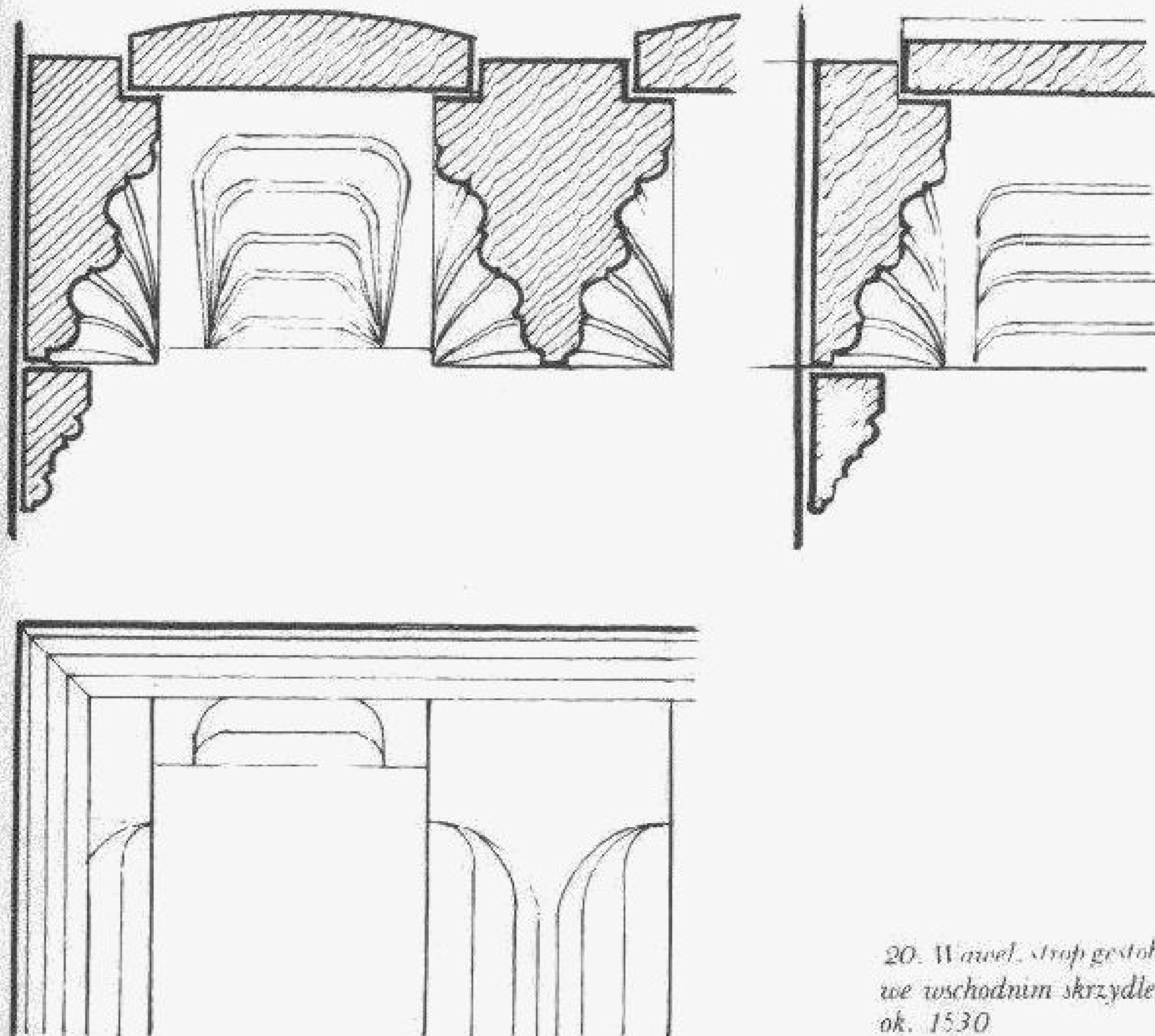
Poliptyk wieniawski ustępuje w swej inwencji plastycznej tryptykowi z Pławna, lecz mimo tych zastrzeżeń jego rzeźby i malowane obrazy
Fot. 17 stanowią jedną z najlepszych ilustracji kultury artystycznej polskiego odrodzenia, wyzwalającej się z kanonów późnogotyckiej plastyki. Są one zarazem świadectwem emancypacji cechowej sztuki z kosmopolityzmu form późnego średniowiecza.

Autor opracowując odległy historycznie temat interpretował go przez pryzmat ducha renesansu, czego dowodem są ukazane klasowe różnice współczesnego mu społeczeństwa i wydobycie indywidualnych cech w strojach, akcesoriach, a nade wszystko w rysach twarzy. Twórca poliptyku zdobywał umiejętności snycerskie i malarskie niewątpliwie w Krakowie, lecz osiadł na prowincji, z czego można by wnosić, że działalność warsztatów tego kunsztu nie była w owych czasach całkowicie skupiona w stołecznych ośrodkach. Poliptyk został ukończony w 1544 roku, to jest przeszło pół wieku po ustawieniu arcydzieła Wita Stwosza w Mariackim kościele.

Głowy w stropie Sali Poselskiej

Wśród snycerskich dzieł doby odrodzenia poczesne miejsce zajmują głowy wykonane w Krakowie w latach 1531 - 1536 jako elementy dekoracji kasetonowego stropu nad Salą Poselską, mieszczącą się na drugim piętrze renesansowego skrzydła wawelskiego zamku. Z dawnego zespołu
Fot. 18 194 głów ocalało zaledwie 30, ale i ta skromna ich ilość daje świadectwo wysokiego poziomu sztuki snycerskiej krakowskiego środowiska artystycznego owych czasów.

Niepospolita kolekcja niemal dwustu głów, niepowtarzalnych w typie, nie ma odpowiednika w znanych dziełach renesansowej rzeźby w Europie. Tematyka głowy ludzkiej, będąca przejawem poznawczych idei humanizmu, upowszechniona jako samoistne dzieło sztuki, uwielokrotniona w galerii typów, umiejscowionych w reprezentacyjnej sali,



20. Wawel, strop gęstobelkowy nad salą we wschodnim skrzydle, ok. 1530

musiała mieć w intencji inicjatora do spełnienia jakieś określone zadanie.

Od czasu renesansu głowa ludzka, maska i popiersie pojawiały się często jako motyw dekoracyjny w groteskach lub jako element konstrukcyjny w hermach, nie występowały jednak samoistnie w tak licznym zespole. W architekturze starożytnego Rzymu, w kopułach i sklepieniach umieszczano wewnątrz kasetonów stylizowany kwiat akantu lub róży, tu natomiast śmiała myśl artysty wyprowadziła wyraziste, pełnoplastyczne głowy ludzkie już nie jako motyw zdobniczy, ale jako powtarzalny, lecz zindywidualizowany element monumentalnej kompozycji stropu, tworzącej całość z wnętrzem wielkiej sali.

Pełnym ekspresji twarzom, spoglądającym w dół na salę zebrań, dano

zapewne do spełnienia jakąś poważną funkcję społeczną. Umieszczona we wnękach skrzyńców w oprawie bogato oprofilowanych i ozdobnie rzezanych belek stropu, czynić musiały wrażenie jedynej w swoim rodzaju galerii widzów, wychylonych przez otwory w stropie i spoglądających na sceny, które rozgrywały się pod nimi.

Fot. 19

Silnym wygięciem od osi szyi czynią istotnie wrażenie, jakby należały do żywych osób, które poukładały się na stropie, by poprzez jego otwory uczestniczyć wizualnie w akcji, toczącej się we wnętrzu audiencjonalnej, poselskiej, czy też sądowej sali. Ci niesamowici widzowie nie tylko przez zadarcie głów, ale i przez wyraz twarzy, podniesienie brwi i natarczywe spojrzenie pragną przekazać wielki, dziś dla nas tajemniczy świat własnych sugestii.

W opinii historyków sztuki strop nie był pomyślany jako galeria portretów ludzi współczesnych artyście, zaprzecza bowiem temu obecność postaci alegorycznych i obcych etnicznie. ,,Mogła to być próba przedstawienia historii rodzaju ludzkiego przez odpowiednio dobraną reprezentację typów". (Patrz: Literatura, poz. 24). Odpowiedź na pytanie o cel artystycznego zamierzenia jest tym bardziej trudna, że nie wiemy, w jakim porządku kompozycyjnym umieszczono ocalałe 30 głów w zespole nie znanych nam brakujących 164 głów. Wśród tych trzydziestu unikalnych dzieł sztuki snycerskiej są głowy ludzi zarówno pokrewnych, jak i obcych nam etnicznie, koronowanych i uwieńczonych laurem, mężczyzn i kobiet w różnych grupach wieku. Nie wiemy na przykład, czy w kolekcji znajdowały się głowy dzieci.

Nakrycia głów, fryzury i fragmenty ubiorów są wiernym odbiciem doby odrodzenia w Polsce, a więc czasów nam odległych, ale mimo tych zewnętrznych akcesoriów twarze o niezwykłym bogactwie wyrazu, podobne są do współczesnym nam ludzi, znajdujących się w różnych stanach psychicznych, twarze piękne, dostojne, pospolite, naturalne lub skarykaturowane.

Śmiałe cięcia płaszczyzn dowodzą, iż w ostatniej fazie obróbki rzeźbiono głowy ostrym dłutem. Fizjonomie twarzy wydobyte z umiarem bez przesadnego naturalizmu świadczą o dojrzałości uzdolnień twórcy tego wielkiego dzieła polskiej snycerki wieku odrodzenia.

Jak wynika z rachunków z lat 1529 - 1535 pracowali przy stropach

wawelskich m. in. stolarz Sebastian Tauerbach, łużyczanin, przybyły z Wrocławia i osiadły w Krakowie na stałe, oraz Polak Janda, wymieniany jako Joannes Sculptor, alias Schnyczer. Wśród malarzy zatrudniony był Hans Dürer, brat Albrechta z Norymbergi.

Po ostatnim rozbiorze za czasów austriackich strop uległ zniszczeniu w latach 1796 - 1809. Kilka głów zakupił Tarnowski, część wywieziono do Puław i Wilna, większość zaś do rezydencji Habsburgów pod Wiedniem. Strop w obecnym kształcie jest kopią odtworzoną na podstawie rysunków, sporządzonych w początkach XIX wieku przez Michała Stachowicza.

W 1925 roku Xawery Dunikowski rozpoczął rzeźbić cykl „Głowy Wawelskie". Do wybuchu wojny wykonał 69 rzeźb, m. in. głowy Mickiewicza, Szopena, Leona Wyczółkowskiego, postaci alegorycznych i inne. *Fot. 20*
Nie zostały one jednak wmontowane do stropu — znajdują się w muzeum imienia tego artysty w Warszawie.

Swego rodzaju odpowiednikiem głów wawelskich są półplastycznie rzeźbione głowy zdobiące drewniane kapitele pilastrów z Dworu Artusa w Gdańsku, wykonane przez polskiego snycerza Adriana Karwycza w 1535 roku. *Fot. 21* Każda z nich wyrobiona jest z tego samego pnia drewna, co i cały kapitel.

Dzieła snycerskie północnego manieryzmu

Upowszechnienie manieryzmu północnego w końcu XVI i pierwszej połowie XVII wieku przypada na okres ekonomicznego rozkwitu miast pomorskich utrzymujących kontakty handlowe z krajami niderlandzkimi oraz ze swym zapleczem gospodarczym o dużym zasięgu terytorialnym.

Spokojne i pełne harmonii formy włoskiego renesansu ulegają silnym deformacjom pod wpływem architektury i rzeźby flamandzkiej. Dotychczasowe środki zdobnictwa zaczynają wzbogacać się o nieznane, pełne przepychu i wymyślne w treści motywy, których sugestywne działanie ma przyciągnąć widza i pozyskać jego uznanie. Rozpowszechnieniu tych tendencji sprzyja ruch kontrreformacji, określający nowy program inwestycyjny w budowie obiektów sakralnych i wyposażeniu

ich wnętrz. Dużego znaczenia nabiera w świątyni wystrój ołtarzy, ambon, konfesjonałów i baptysteriów, a w kamienicach mieszczańskich ozdobne portale, sienie i schody wewnętrzne.

Spośród architektonicznych zabytków kultury mieszczańskiej tego okresu zachowały się w Toruniu m. in. drzwi zewnętrzne, prowadzące do dwóch kamienic (Łazienna 16, Szeroka 28), budzące zainteresowanie ze względu na swą pozaużytkową funkcję jako dzieła sztuki snycerskiej.

W okresie pierwszego 30 - lecia XVII wieku w ślad za wzrostem dobrobytu wśród mieszczaństwa i warstw rządzących poczęły wzrastać zamówienia na dzieła artystycznego rzemiosła, przeznaczone do wyposażenia domów, pałaców i świątyń. Moda na przedmioty bogato ozdabiane, oferowane przez artystyczne zrzeszenia hołdujące kierunkowi północnego manieryzmu, objęła znaczne obszary kraju, a zwłaszcza miejscowości położone wzdłuż głównych szlaków komunikacyjnych, zwłaszcza Wisły.

W budownictwie sakralnym zapotrzebowanie na nowe wyposażenie wnętrz wynikało z realizacji kontrreformacyjnych haseł. W tym to okresie wyszło z warsztatów stolarskich i snycerskich więcej ruchomych i wbudowanych wyrobów artystycznego rzemiosła, aniżeli kiedykolwiek przedtem. Pojawiły się także nowe ich rodzaje (m. in. organowe pros-
Fot. 22 pekty). Wystrój wnętrz kościołów nowo wznoszonych i przebudowywanych w pierwszej połowie XVII wieku jest ilustracją krzyżowania się w Polsce prądów artystycznych, płynących ze źródeł włoskich i flamandzkich tego okresu. Obok dzieł czystych stylowo, będących wyrazem programu pojawiającego się baroku, powstawały dzieła, w których ścierały się z sobą z jednej strony formy schyłku renesansu i echa gotyckich tradycji, a z drugiej tendencje nowego nurtu. Dominacja tego czy innego kulturowego prądu, a także poziom artystyczny dzieła, zależały w znacznej mierze od tradycji snycerskich warsztatów oraz od talentu i wykształcenia twórców.

Wspólną cechą kompozycji ołtarzy, stall, ambon i portali, wykonywanych w nowej manierze, była z jednej strony logiczna i czytelna architektonika jednopłaszczyznowej budowy oraz podział powierzchni na pola, akcentowany przez pilastry i gzymsy, a z drugiej — bogactwo orna-

mentyki, wysuwającej się coraz silniej z tła. Pojawiły się w repertuarze zdobnictwa motywy małżowinowo - chrząstkowe, zwijane kartusze, hermy, stylizowane motywy z roślinnego i zwierzęcego świata, maski, głowy aniołków i wymyślne w rysunku formy geometryczne.
Jednopłaszczyznowe kompozycje nastaw ołtarzowych zaczęły pogłębiać się przestrzennie, prostolinijne elementy klasycznych porządków architektury, stosowane w artystycznej stolarce (architrawy i fryzy), łamią się i wyginają, tympanony rozrywają się i odwracają, wsporniki tracą swą nośną funkcję.
Po okresie gotyku została tak wielka ilość świątyń, że do połowy XVII wieku nie zachodziła istotna potrzeba budowy nowych w związku z rozrostem parafii. Jedynie w nowo zakładanych lub rozbudowywanych miastach powstały nieliczne nowe świątynie, wybudowane i wyposażone w stylu swego okresu (Zamość — koniec XVI w., Kazimierz Dolny — ok. 1590 r., Grodzisk Wielkopolski — ok. 1620 r., Sieraków — ok. 1640 r., Radzyń — 1641 r., Jarosław — pierwsza połowa XVII wieku).
W tym stanie rzeczy nowym wymaganiom użytkowym czyniono zadość dokonując przebudowy gotyckich kościołów, bądź też przekształcenia wystroju wnętrz (Nieszawa, kościół farny — ok. 1626 r., Sandomierz, kościół Św. Pawła — pierwsza połowa XVII wieku).
Dwa snycerskie dzieła, składające się na wyposażenie wnętrza fary w Nieszawie, zasługują na szczególną uwagę jako dokumenty przejściowego okresu, mianowicie wielka nastawa głównego ołtarza, zajmująca całą wschodnią ścianę prezbiterium oraz stalle przyległe do ściany południowej i północnej.

Kompozycja nastawy 17 - metrowej wysokości, sięgającej swym zwieńczeniem do zwornika sklepienia, oparta jest na schemacie wczesnorenesansowych tryptyków z nieruchomymi skrzydłami na konstrukcyjnym systemie poziomego i pionowego podziału. Na malowanej predelli i na bocznych wspornikach spoczywa rama pierwszej kondygnacji tryptyku, a na niej następna niższa, również trójdzielna, zwieńczona medalionem w zwojach „okuciowego" ornamentu. Dolną ramę dzielą pionowo półkolumny na trzy pola, z których środkowe wypełnia malowany obraz, a skrajne zajmują pełnoplastyczne figury św. Piotra

i św. Pawła, ustawione we wnękach. Rama górnej kondygnacji stanowi kompozycyjne powtórzenie dolnej.

Bogaty małżowinowo - chrząstkowy reliefowy ornament pokrywa powierzchnie płaskie, a „okuciowy" trzony półkolumn. Pełnoplastyczne figury świętych utrzymane są w pozach statycznych.

Podobne w kompozycyjnym układzie i snycerskim wystroju są późnorenesansowe ołtarze w poklasztornym kościele w Sierakowie, woj. poznańskie, z pierwszej połowy XVII wieku.

Wysoką wartość artystyczną mają nieszawskie stalle i krzesło tronowe, opatrzone datą 1626, pochodzące z warsztatów gdańskich, rzadki w swym typie komplet na ziemiach polskich. Ława ośmiosiedziskowa i przyległy do niej polichromowany tron, ustawione w oświetleniu południowych okien, uwydatniają się w grze światła i cienia dynamiką swych form, plastyką rozczłonkowania i rysunkiem ostro ciętego reliefu. Maswerk skrajnych przegród poprzecznych podpierających ciężki Fot. 23, 24 baldachim, podział zaplecków na rząd siedzisk, zaakcentowany przez łukowe wnęki z malowanymi figurami świętych, półkolumienki między nimi, a we fryzie wstęgowe motywy zdobnicze — przykuwają uwagę widza sugestywnością swych niespokojnych kształtów.

Baldachim wykonany jest jako silnie przewieszony architraw z mocno wystającym gzymsem, ozdobionym przez maski ludzkich twarzy w obramieniu kartuszy.

Zarówno pełnoplastyczne figury morskich zwierząt, maswerki, architektonika baldachimu, precyzja płasko ciętych motywów dekoracyjnych i doskonale modelowanych masek twarzy — wszystko to wskazuje na wysoki poziom snycerskiego kunsztu gdańskich warsztatów meblarskich.

Stalle zakonne w prezbiterium poklasztornego kościoła w Sierakowie, późniejsze od nieszawskich, wykonane w 1641 roku z desek dębowych pokrytych intarsjowanym ornamentem, należą do jedynych w swoim rodzaju zabytków sztuki intarsjerskiej w środkowej Europie. Ich autor, bernardyn Hilarion z Poznania, utrzymał je w konwencjach mijającego renesansu, jak na to wskazuje pełna umiaru ich architektoniczna forma, rozczłonkowanie zaplecków za pomocą kolumienek, pilastrów i arkad, a także laickość treści ornamentów.

Stalle zakonne i kolatorskie, a także boazerie i portal do zakrystii, wykonane w tej technice zdobniczej komponują razem z ołtarzami, amboną i architektonicznym wystrojem niepospolitej piękności wnętrze.

Z okresu późnego renesansu pochodzą dwukondygnacyjne stalle z pocysterskiego kościoła w Lądzie, woj. konińskie, wykonane przez cystersa Adriana. Balustrada pulpitów górnego poziomu siedzisk stanowi zarazem oparcie dolnego ich rzędu. Boazerię górnego zaplecka rozdzielają hermy na arkadowe pola, zajęte przez obrazy świętych. Poprzeczne ścianki działowe górnego poziomu, tworzące konstrukcyjne oparcie dla koronującego gzymsu, ozdabiają rzeźby alegorycznych figur. *Fot. 25, 26*

Małżowinowo - chrząstkowy ornament na ścianie górnego zaplecka, jego rytmika podziału na arkady, także pilastry hermowe i charakter gzymsu wskazują na echo wpływu ornamentyki późnego renesansu na kompozycję stall, wybudowanych w połowie XVII wieku. Attyka nad gzymsem jest pochodzenia późniejszego, jak to wynika z faktu umieszczenia na niej herbowych tarcz opatów Zapolskiego (zm. 1689) i Łukomskiego (zm. 1750). W tej grupie dzieł artystycznego rzemiosła pierwsze miejsce zajmują późnorenesansowe stalle w kościele Bernardynów w Leżajsku, woj. rzeszowskie, z ok. 1630 roku, wyróżniające się bogactwem ornamentyki i kompozycją rzeźb figuralnych, zapowiadającą nadejście nowego stylu.

W zabytkowych cerkwiach greckokatolickich w Polsce wzorem cerkwi prawosławnych część kapłańską oddziela od części dla wiernych drewniana, rzeźbiona ściana z otworami, w których są zawieszone skrzydła trojga drzwi — środkowych, tzw. carskich, i bocznych diakońskich wrót. W szkieletowej konstrukcji ściany przewidziane są otwory, w które wstawia się ikony, tj. obrazy malowane głównie temperą przeważnie na drewnie. Rzeźbiarska ich oprawa, wprowadzana do cerkwi począwszy od XVII wieku z pełnym programem ekspozycyjnym, dzieli się poziomo na trzy kondygnacje — na parterze oprócz wrót mieszczą się duże obrazy, zazwyczaj Chrystusa i Matki Boskiej, a w wyższych rzędach ikony apostołów i proroków.

Jeden z najstarszych ikonostasów w Polsce, wykonany w stylu późnego renesansu w 1664 roku, znajdował się w cerkwi greckokatolickiej

w Supraślu, woj. białostockie, zburzonej przez hitlerowców w 1944 roku. Przyziemie oddziela od dwóch górnych kondygnacji obrazów architraw z rzeźbionym fryzem i gzymsem, oparty na filarach z kolumienkami. Fot. 27, 28 Na dwóch następnych poziomach mieszczą się rzędy arkad, poprzegradzanych hermowymi pilastrami i kolumienkami. Naczółek nad środkową partią ostatniej kondygnacji nakrywa olbrzymi łuk ozdobiony liśćmi akantu.

Okuciowy i roślinny ornament na trzonach kolumienek i małżowinowo-chrząstkowy na płaskich powierzchniach ościeży archiwolt, i wreszcie reliefowa arabeska pokrywająca powierzchnię carskich wrót — wszystko to razem z innymi obiektami wyposażenia świątyni, z obrazami, ikonami i polichromią na sklepieniach, składało się na oryginalność wnętrza nie mającego sobie równych w świecie.

Dodatkową osobliwością wewnętrznych urządzeń tej cerkwi, zbudowanej w 1500 roku, była zaznaczona współjedność liturgicznego programu wschodniego obrządku z symboliką środków plastyki zachodnioeuropejskiej kultury.

Ikonostasy zachowane w cerkwiach połemkowskich są późniejszego pochodzenia i wykonywane były w warsztatach działających pod wpływem regionalnej kultury ludowej.

Program przekształcenia wnętrz katolickich świątyń, zapoczątkowany przez ruch kontrreformacji, objął oprócz nastaw ołtarzowych, konfesjonałów i stall również kazalnice i organy, których rozbudowa doszła do imponujących rozmiarów. Tym przedsięwzięciom sprzyjało nastawienie gdańskich i toruńskich warsztatów snycerskich na modny kierunek północnego manieryzmu, wyrażającego się w bogactwie form zdobniczych i w swobodnej, niekiedy fantastycznej interpretacji detalu.

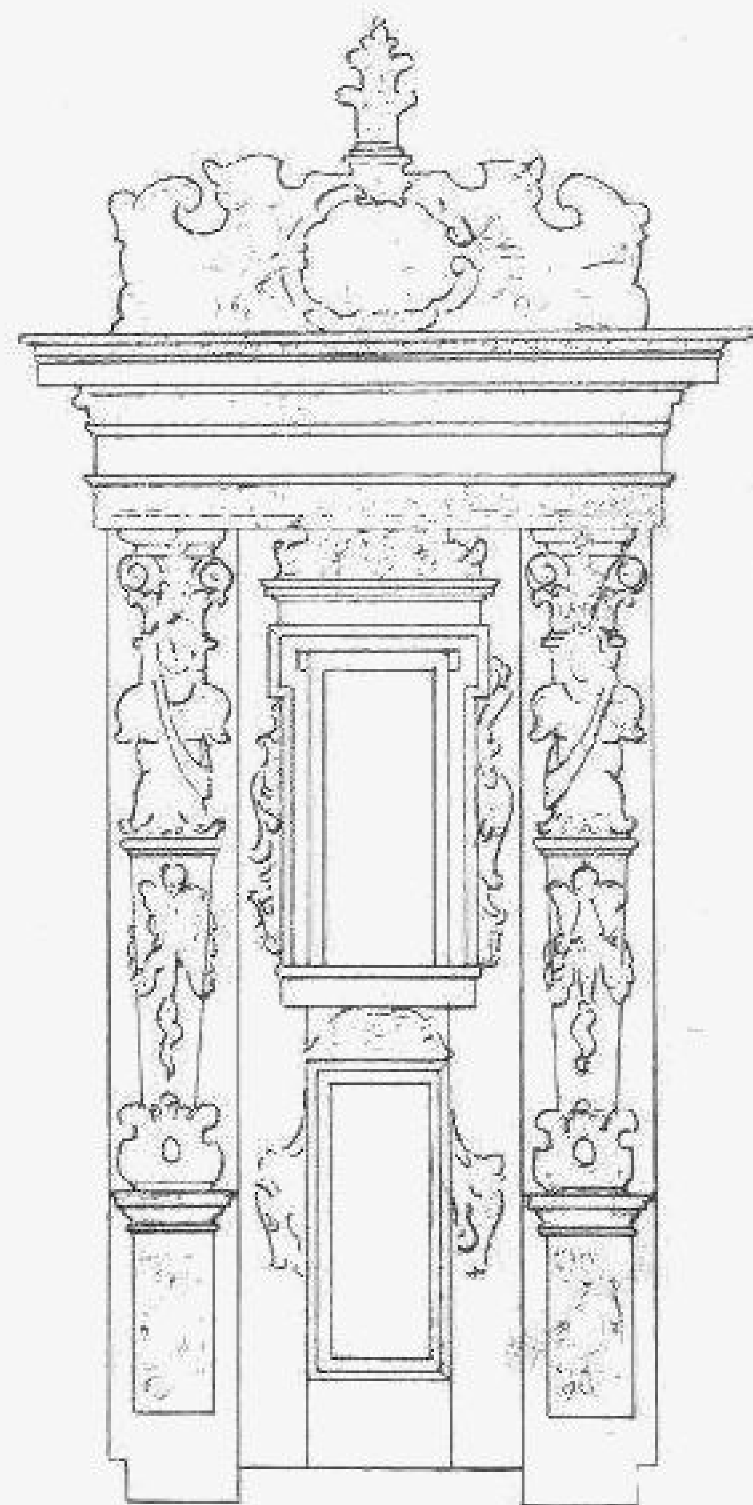
Pierwowzorem nowego typu kazalnic, wykonywanych w pomorskich warsztatach, była prawdopodobnie ambona zbudowana w 1605 roku dla kościoła Mariackiego w Toruniu i zawieszona na filarze tuż pod wysuniętym ku przodowi pozytywem wielkich organów jako ogniwo Fot. 29 kompozycyjnej i stylistycznej z nimi całości. Tworzy ją sześcioboczny korpus dostępny z przyległych schodów i przekraczający jego rozmiary baldachim.

Na stykach czterech ścianek korpusu ustawiono między parami korynckich kolumienek figury ewangelistów, oparte na konsolach i przegrodzone ślepymi arkadami. Jako element dekoracyjny zostały wprowadzone do kompozycji maski, umieszczone na konsolach, na trzonach kolumienek i pod gzymsem. Dno kazalnicy ozdabiają wsporniki i ażurowe lambrekiny.
Spokojnej i harmonijnej kompozycji korpusu ambony przeciwstawia się mnogość ozdób w attyce baldachimu. Wśród sterczyn, obelisków, masek i ażurowych konsoli giną dwie figurki świętych i traci na dominacji górująca nad całością figura Stworzyciela.
W podobnym stylistycznym charakterze północnego manieryzmu zbudowany został w latach 1601 - 1609 dla tegoż kościoła prospekt organów, wykonanych przez organmistrza Helwiglena i ustawionych na bocznej emporze nad amboną. Niżej usytuowana, wysunięta przed lico filarów część instrumentu (pozytyw) składa się z trzech rejestrów obudowanych w kształcie wież, zwieńczonych gloriettami, na których ustawiono figury aniołów i posąg Dawida z harfą, tworzących kapelę. Między cokołami wież umieszczono płasko rzeźbione herby Prus Królewskich i miasta Torunia. Fot. 30

Oprawa piszczałek, balkon i gzyms pozytywu, a także położonego za nim prospektu, odznaczają się niespotykanym przepychem zastosowanych środków zdobniczych, podporządkowanych — podobnie jak w ambonie — ogólnej zasadzie kompozycyjnej, w której rola wiodąca przypada architekturze. Powtarzający się motyw korynckiej kolumny i wnęk arkadowych, obficie szafowany ornament okuciowy, pełno- i półplastycznie rzeźbione figury i maski potęgują siłę zamierzonej ekspresji.
To dzieło znakomitego snycerskiego warsztatu ozdobione pełnym fantazji wystrojem, w którym Dawid i aniołowie sąsiadują z Merkurym i Saturnem, stworzone dla oprawy cennego instrumentu, jest klasycznym przykładem maniery, panującej w dobie „Złotego Wieku" Torunia i odbiciem ówczesnego światopoglądu.
Świadectwem świetności toruńskiego patrycjatu pozostał piękny portal kamienny na domu przy ul. Łaziennej 16, należącym w XVII wieku do patrycjuszowskiego rodu Eskenów. Część składowa tego dzieła, dębowe

drzwi o wymiarach 165 x 280 cm (obecnie w Muzeum Okręgowym) zwieńczone półkoliście, pokrywa figuralny relief, obrazujący losy marnotrawnego syna, temat wzięty z Pisma świętego.
Zewnętrzną powierzchnię skrzydła podzielił snycerz na elementy w taki sposób, aby główny temat, to jest scena pożegnania, zajmujący pole środkowe, uzyskał godną dla siebie oprawę, obejmującą cokół, hermy jako boczne pilastry i półkoliste zwieńczenie nad koronującym gzymsem. Motywy zdobnicze tej oprawy, symbole dobra i zła, to aluzje moralizujące. W scenie pożegnania syn opuszcza zapłakanych rodziców i w towarzystwie giermka rusza konno w świat. W tle fragment domu z kolumnadą, w głębi sylweta ufortyfikowanego miasta, a powyżej podłużny kartusz z łacińską sentencją.
Pod sceną pożegnania przedstawił snycerz w małej skali na długiej i wąskiej listwie dalsze losy syna jako pastucha świń, odzianego ubogo, modlącego się na klęczkach. W głębi widać wiejską zagrodę. Na co-
Fot. 31 kole maszkaron ze stylizowaną liściastą brodą, trzymany przez dwa lewiatany, duszące ludzi, symbolizuje karę za grzechy.
Boczne pilastry z hermami zdobne w festony i uskrzydlone główki aniołków podtrzymują gzyms, nad którym półkoliste zwieńczenie pełniące rolę tympanonu przedstawia kobiecą głowę na kartuszu, między igrającymi putti wśród festonów i owoców, stanowiących symbole ziemskich rozkoszy.
Główni bohaterowie opowieści, syn i rodzice, odziani w starorzymskie szaty, giermek zaś w stroju z końca XVI wieku, fragmenty rzymskiej architektury na tle gotycko-renesansowej sylwety miasta, hermowe pilastry z kapitelami kolumn na głowach i inne akcesoria charakterystyczne dla architektury północnego manieryzmu, a jednocześnie moralizujący temat wskazują na pochodzenie dzieła z przejściowego okresu, zwiastującego nadejście form barokowych.
Kamienny portal, stanowiący oprawę otworu, przypisywany jest autorstwu flamandzkiego architekta van den Block, osiedlonemu w Gdańsku 1584 roku. Można przypuszczać, że i kompozycja rzeźbionych drzwi była jego dziełem.
Podobna w intencji kompozycja drzwi z późniejszego okresu, znajdujących się niegdyś w kamienicy na ul. Szerokiej 28, przedstawia

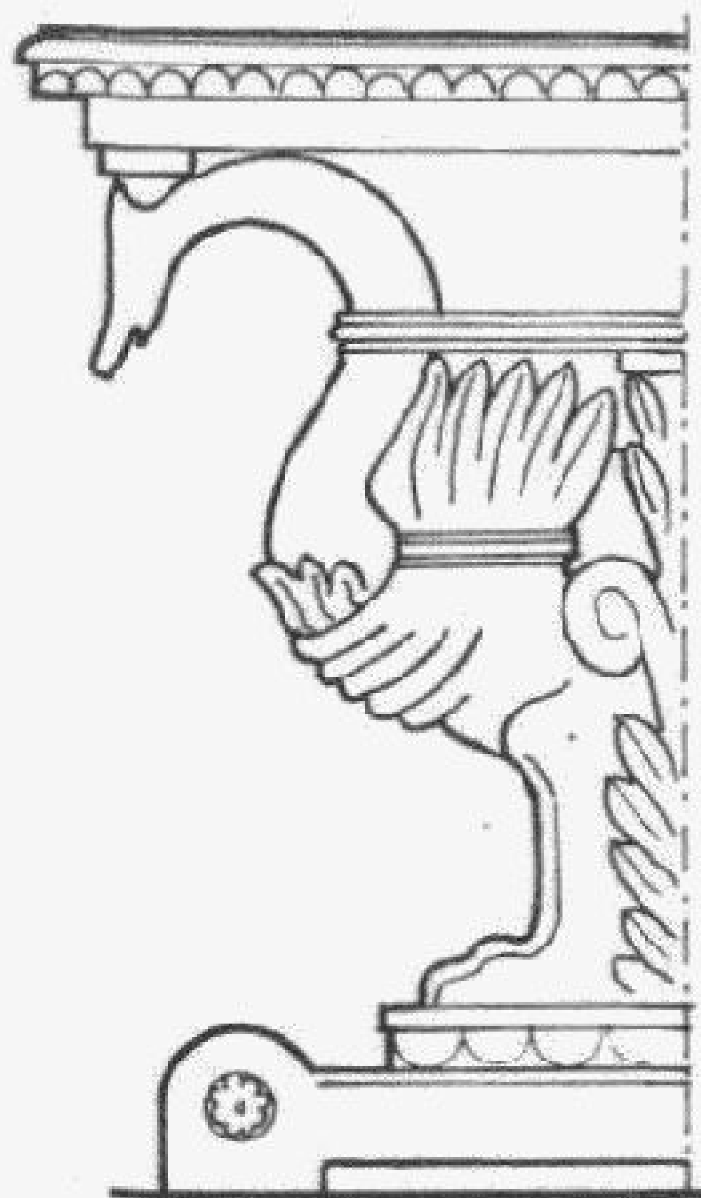
„Śmierć Kurcjusza". Bohater tej sceny rzuca się konno w płomienie, aby nie zdradzić tajemnicy.
Oba toruńskie dzieła pochodzą z czasów, gdy kompozycje twórcze zespalały mitologię greckiego i rzymskiego świata bohaterów z biblijnymi opowieściami, i obrazy antycznego Rzymu ze współczesnością.
Jest rzeczą godną wyjaśnienia, co sprawiło, że drzwi z kamienicy Eskenów przetrwały na swym miejscu przez trzy wieki, nie uszkodzone ani przez działanie wpływów atmosferycznych, ani przez okaleczenia, choć były na to narażone w czasie, gdy kamienice użytkowano jako spichrz. Swą trwałość zawdzięczały wypróbowanej konstrukcji (system deskowy, dwuwarstwowy), starannemu wykonaniu i użyciu trwałych gatunków drewna zarówno na podkład, jak i na płyty poddane snycerskiej obróbce.
Do nieprzeciętnych dzieł snycerskich tego okresu należą drzwi osadzone w drewnianym portalu, prowadzące z wnętrza świątyni na chór muzyczny i ambona, znajdujące się w Sandomierzu w kościele Św. Pawła, przebudowanym i urządzonym w jednolitym stylu w połowie XVII wieku.
Niewielki otwór o wymiarach 48 x 178 cm zamykają drzwi o dość skromnym programie ornamentalnym, obramowane portalem, dominującym nad nimi piękną płaskorzeźbą. Półplastyczne rzeźby na pilastrach hermowych podpierają głowicami szerokie nadproża, składające się z architrawu, fryzu i misternie rzeźbionego gzymsu. Całość wieńczy w kartuszu tarcza z monogramem. W kompozycji całości dzieła pozostawiono skrzydłu drzwiowemu jedynie funkcję użytkową, natomiast portal został włączony do ogólnego wystroju wnętrza jako jeden z elementów, w którym środki plastyki posłużyć miały do podkreślenia wagi religijnych symboli.



21. Sandomierz, kościół św. Pawła. Wewnętrzne drzwi z połowy XVII wieku

Meble i przedmioty artystycznego rękodzieła

Okres renesansu, trwający u nas w dziedzinie sztuk plastycznych niemal dwa wieki, pozostawił w spuściźnie stosunkowo niewielką ilość zabytków ruchomych, stanowiących wyposażenie mieszkań. To jednak, co ocalało, świadczy o wysokim poziomie naszych artystycznych rzemiosł.



22. Oporów-Zamek, woj. płockie. Stół z Sali Rycerskiej XVI wieku

W końcu XV wieku pojawiają się nowe rodzaje mebli i zmienione modele starych w ślad za wzrostem zamożności górnych warstw społecznych i za zmianą trybu ich życia i upodobań. Tradycyjne domowe sprzęty — stoły, ławy i skrzynie — uległy konstrukcyjnym przekształceniom i uzyskały nie znane przedtem bogactwo dekoracji. Dawne deskowo-płytowe systemy zostały wyparte przez lżejsze szkieletowo-wnękowe. Zmienione wymagania domowego i społecznego trybu życia znalazły odbicie w odpowiednim wyposażeniu mieszkań i rezydencjonalnych komnat. Nowością stały się małżeńskie łoża z baldachimem, szafy, kredensy, ławy z podnoszonym siedzeniem (tzw. cassapanca), krzesła z wysokimi zapleckami, karła (foteliki bez oparcia o wygiętych łukowato nogach), komody z szufladami i inne.

Nowe modele sprowadzane z północnych Włoch i z Francji, a później także z Niemiec i z Flandrii, służyły do wyposażenia komnat Wawelu i rezydencji magnackich, dopóki nie uruchomiono tej gałęzi wytwórczości w krajowych ośrodkach meblarskich na Śląsku, Pomorzu i w Małopolsce.

Do ornamentyki stałych wewnętrznych urządzeń (boazerii, portali, drzwi), a także ruchomych sprzętów przeniknęły z zachodu zasady zdobnictwa, nie znane w średniowieczu, a wywodzące się genetycznie m. in. ze starorzymskiej plastyki. W późnym renesansie pojawiły się w sztuce użytkowej motywy ornamentalne, stosowane w architekturze i meblarstwie we Flandrii, mianowicie tzw. ornament okuciowy, przypominający blaszane kartusze, wycinane we wzory, zawijane na krawędziach. Również stamtąd przedostały się do naszych meblarskich i snycerskich warsztatów fantazyjnie stylizowana chrząstka i małżowina uszna, a także attyka z obeliskowymi sterczynami i głowami masek. Jako elementy nośne i dekoracyjne zarazem wprowadzone zostały do meblarstwa hermy z głowami wojowników, użyte jako pilastry, a także alegoryczne figury ptaków i ryb. Formy głowic kolumn i pilastrów, dalekie od klasycznych porządków architektonicznych, kształtowano indywidualnie przez wprowadzanie twarzy ludzkich (Gdańsk — Dwór Artusa), a ich trzony pokrywano płasko rzeźbionymi motywami roślinnymi i maskami.

Meble. Konstrukcja najstarszych toskańskich zydli wynikająca z zasad mechaniki tych sprzętów, składała się z dwóch desek i trzech kołków, to jest z siedziska osadzonego na trzech nogach, wpuszczonych weń na czop i z zaplecka wklinowanego w siedzisko (ok. 1480 r.). Kształt deski siedziska bywał prostokątny lub romboidalny ze ściętymi narożnikami albo ośmiokątny, zaplecek zaś kształtowano indywidualnie jako najbardziej eksponowany widokowo element. Z biegiem czasu osadzano siedzisko na czterech kołkach lub na dwóch deskach, wpuszczonych weń na zapletwioną bruzdę. Późniejsze, coraz lżejsze zydle, wzmacniano przez zapuszczanie listew usztywniających siedzisko i zaczopowanie nóg. Ten typ zydla rozpowszechnił się w środkowej Europie w różnych odmianach kształtu zaplecka i jego reliefu i przetrwał w Polsce jako typ powtarzalny w warsztatach przemysłu ludowego do połowy bieżącego stulecia.

Zydel toskański z II połowy XVI wieku ze zbiorów wawelskich (nr inw. 1601) z siedziskiem osadzonym na podstawach z dwóch desek, bogato ornamentowanych, jest przykładem szczytowego rozwoju formy, w której cała artystyczna inwencja snycerza skierowana została nie na zaplecek, jak dotychczas, lecz na podstawę. Maska wyłaniająca się ze skrzydeł geniuszów, wycięta na jednej i drugiej desce wypukłym reliefem, jest głównym akcentem dekoracji, rzucającym się w oczy. Motywem zdobniczym trójkątnego, wygiętego zaplecka są hermy, wyrzeźbione na skrajnych jego listwach, oraz kartusz z tarczą i wolutami, koronujący gzyms. Fot. 32

Siedemnastowieczny zydel z wawelskiej kolekcji (nr inw. 1925), osadzony na czterech toczonych nogach, ma ażurowy zaplecek z motywami zwierząt, ujętymi w antytetycznym układzie kompozycyjnym. Fot. 33

W Muzeum Wsi w Pszczynie znajduje się zydel, którego zaplecek ozdabiają w płasko wyciętym reliefie ornamenty geometryczne, palmety oraz stylizowane motywy, przypominające rysunek rybich pęcherzy. Oprofilowanie zarysu zaplecka i wykrój serca znajdują swój odpowiednik w zydlach szwajcarskich z XVI wieku. Egzemplarz pszczyński, oczywiście późniejszego pochodzenia, swą piękną formą, logiką kompozycji, zgodnością rysunku reliefu z usłojeniem drewna należy do rzędu arcydzieł śląskiego warsztatowego meblarstwa. Fot. 34

Dawna zasada budowy gotyckich i wczesnorenesansowych foteli, w których zaplecek i boki wykonane z pełnych desek spełniały funkcję nośną, uległa przekształceniu na system szkieletowy, stojakowy. Usztywnienie nowego systemu konstrukcji zapewnia krosno siedziska, oparte na cienkich nogach, i poprzeczne listwy, łączące nogi i stojaki zaplecka. W fotelach usztywniają szkielet dodatkowo poręcze osadzone na przedłużeniu nóg.

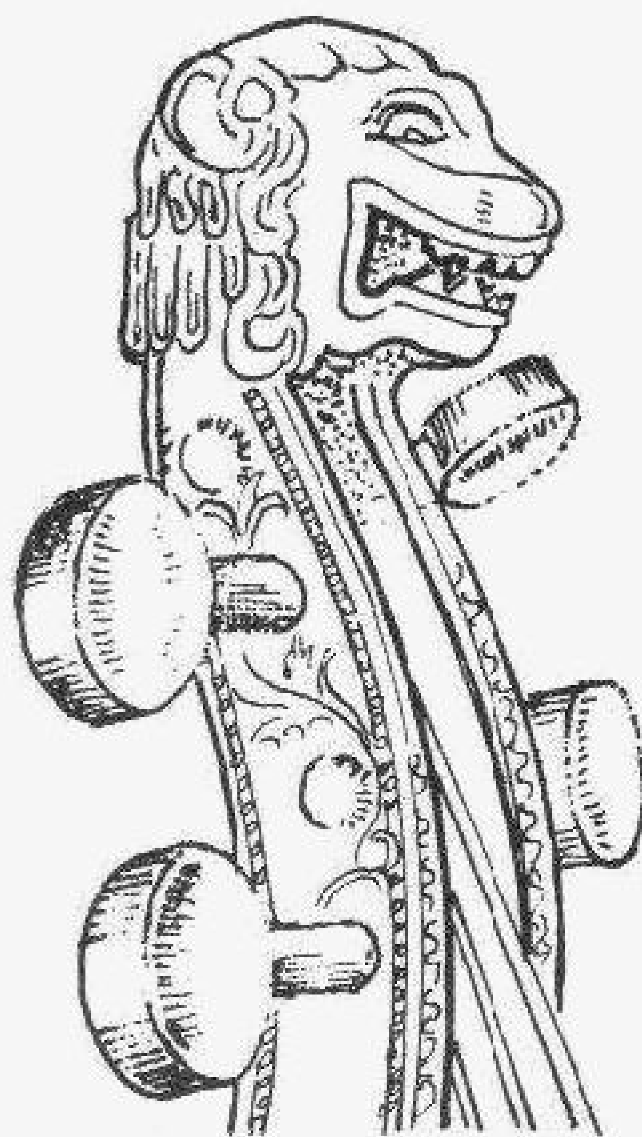
Jedno z najstarszych krzeseł z listwami łącznikowymi typu tzw. tabliczkowego, znajdujące się w zbiorych wawelskich (krzesło lombardzkie ok. 1600 r., nr inw. 1595) ma tabliczki pokryte bogatym wklęsłym re-
Fot. 35 liefem z motywami palmet. Na policzkach krosien wycięty jest ornament wolich oczu.

Fotele flamandzkiego typu z drugiej połowy XVII wieku mają stojaki
Fot. 36 toczone spiralnie, zgrubione w punktach złączy na kształt kostki. Bogaty ornament z liści akantu pokrywa krosno i listwy usztywniające. Zakończenia tylnych stojaków ozdabiają płasko rzeźbione główki dziecięce w kryzach, a końce poręczy głowy potworków zwierzęcych (Czempiń - Borówko, woj. poznańskie, pałac).

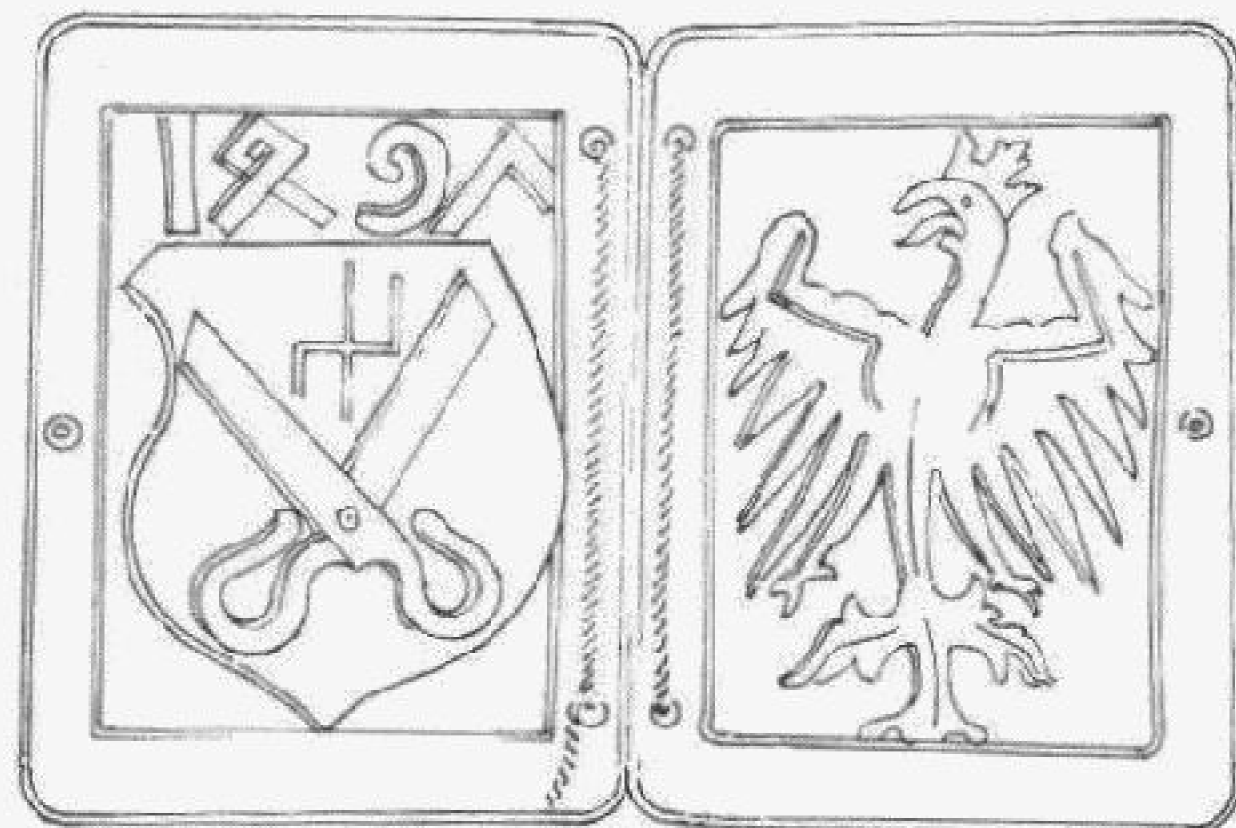
Nowością przejętą z Włoch przez polskie warsztaty meblarskie XVI wieku były stoły z tarczą osadzoną nie na krzyżulcach, połączonych listwą, lecz na dwóch rzeźbionych płytach. Do plastycznej kompozycji tychże płyt, eksponowanych obustronnie, wprowadzono jako zdobnicze motywy dwa pełnoplastycznie rzeźbione gryfy, zwrócone skrzydłami ku sobie, a dziobami na zewnątrz. Działające jako wsporniki, przenoszą obciążenie z tarczy na przypodłogowe listwy. Ekspresja konturów uskrzydlonych ptaków, wczepionych pazurami w tę listwę, zgodna z rozkładem sił wewnętrznych zdumiewa trafnością doboru artystycznych środków na wyrażenie konstrukcyjnej idei.

Dwa takie niemal bliźniacze stoły znajdują się: jeden w Sali Turniejowej na Wawelu i drugi w Sali Rycerskiej w zamku w Oporowie — oba z XVI wieku.

Stoły wyrabiane w miastach pomorskich w XVII wieku mają tarcze zespolone z ciężkimi ramami, a nogi spiralnie kręcone, połączone dołem kratą. Ten system konstrukcyjny znajdzie później szerokie zastosowanie w stołach wyrabianych w kolbuszowskich warsztatach.



23. Głowica skrzypiec, dzieło krakowskiego lutnisty Marcina Groblicza ok. 1570



24. Drewniana oprawa notatnika krakowskich krawców ok. 1497

Pięknym okazem renesansowej sztuki meblarskiej jest trójdzielny, dwukondygnacyjny kredens z początku XVI wieku, konstrukcji ramowo - wnękowej, znajdujący się w Oporowie. Baldachim górnej kondygnacji spoczywa na dwóch toczonych kolumienkach, płaskorzeźbione wnęki ozdabia motyw „zwojów pergaminu", a narożne słupki wić winogronowa.

Drobne przedmioty snycerskiego rękodzieła. Niezależnie od działalności rzeźbiarskich i stolarskich warsztatów zajmowali się pracami snycerskimi również lutnicy przy ozdabianiu drewnianych instrumentów muzycznych. Pięknymi okazami tego kunsztu są żłobione skrzypce, wykonywane przez krakowskiego lutnika Marcina Groblicza, działającego ok. 1570 roku. Gryfy swych skrzypiec ozdabiał rzeźbionymi głowami zwierząt i ludzi.

Do galanterii snycerskiej zaliczyć należy również drewniane oprawy książek i tabliczek do pisania. Z tej grupy przedmiotów ocalał m. in. notatnik krawców krakowskich z 1497 roku, którego zewnętrzne tabliczki 8,8 x 12 cm pokrywa płaskorzeźba z wyobrażeniem krawieckiego godła i jagiellońskiego orła.

OKRES BAROKU

Sztuki plastyczne baroku, nowego stylu, zapoczątkowanego we Włoszech w drugiej połowie XVI wieku, rozwijały się w Polsce w szczególnie niepomyślnych warunkach politycznych, gospodarczych i społecznych kraju. Oba najazdy szwedzkie (1655 - 1658 oraz 1702 - 1709) przyczyniły się do zniszczenia materialnej substancji miast polskich położonych w strefie przemarszu obcych wojsk i do zahamowania na pewien czas ekonomicznego i kulturalnego rozwoju kraju.
W okresie między obu najazdami nastąpił dalszy wzrost znaczenia magnaterii, a także licznych zakonnych zgromadzeń, powoływanych w związku z ruchem kontrreformacji. Działalność inwestycyjna tych grup społecznych i odradzających się miast pozostawiła trwałe ślady w założeniach urbanistycznych, w nowych formach architektury i w arcydziełach sztuki snycerskiej.

Nowe elementy treściowe i tendencje ideowe, określające program kompozycji rzeźby, zapoczątkowały powstanie nowego stylu, odznaczającego się dążeniem do wywołania wrażeń u widza, zgodnych z intencją inwestora. Te zamierzenia miały być osiągnięte za pomocą wymownych i pełnych ekspresji środków plastyki, doboru dydaktycznych tematów i odpowiednio formułowanych inskrypcji.
Dotyczyło to głównie wyposażenia wnętrz kościelnych i pałacowych, komponowanych w jednolitą całość architektoniczą, rzeźbiarską i malarską. Te same środki działania na widza wyrażała zewnętrzna forma kamienic, młynów, papierni, a także statków morskich.
Rzeźby figuralne odznaczały się teatralnością pozy, gestu i mimiki, ukazujących w szczególnie wyszukanej formie określone stany psychiczne. Te formalne kompozycyjne intencje ujawniały się w rzeźbie stopniowo — począwszy od form wczesnego baroku (późnego renesansu), spokojnych i prostych, aż do bujnych i wyszukanych. Figury wczesnobarokowe stoją niemal prosto, z ledwo zaznaczonym kontrapostem, a w gestach rąk nie wykraczają poza gabaryt pnia drewna, z którego są wycinane. Z czasem jednak tracą naturalną podstawę i ze stanu spokoju i osiowej równowagi wyłamują się, nabierając ruchu w całej postaci i w udrapowaniu szat, a wymownej ekspresji w wyrazie twarzy. (Nastawa ołtarza — Grodków, kościół).
Dzieła stolarskie i snycerskie początkowego okresu baroku, kształto-

wane pod wpływem renesansu, cechuje przewaga form architektury tego okresu nad rzeźbioną ornamentyką. Widoczne jest to zwłaszcza w przedmiotach składających się na wyposażenia wnętrza świątyń, gdzie architektoniczne elementy kompozycji mają za zadanie wielkością swej skali przykuć uwagę widza do określonej treści. Obok tematyki sakralnej zajmują w przyozdabianiu kościołów także środki publicznej reprezentacji, a wśród nich epitafia fundatorów i ławy kolatorskie.

Nastawy ołtarzowe, stalle, konfesjonały

Niewielka nastawa nad bocznym ołtarzem drewnianego kościoła w Pszczynie (spalonego w 1939 roku), świadczy o mistrzowskim opanowaniu przez snycerza znajomości porządków architektury. Malowany obraz mieści się w obramieniu półkolumn, stylobatu z predellą i architrawu z gzymsem. W attyce nad nim umieszczona została ośmioboczna tarcza z herbem fundatora, jego nazwiskiem i datą wykonania 1623. O tarcze opierają się skrzydłami dwie groteskowe kobięce figurki. Boczne uszaki, przylegające do pilastrów, ozdabiają rozety i liście akantu. Półkolumny oplata wić winorośli z gronami. *Fot. 37*

Przykładem kompozycji akcentującej zdecydowaną przewagę motywów architektury nad zdobnictwem jest dwukondygnacyjna nastawa wielkiego ołtarza w kościele Św. Krzyża z końca XVII wieku w Warszawie, sprawiająca swymi imponującymi rozmiarami i architektoniczną kompozycją wrażenie bramy tryumfalnej. Pierwsza kondygnacja obejmuje stylobat, ścianę pilastrową z obrazem, ogzymsowanie i łukowy tympanon z pełnoplastyczną sceną adoracji. Nadbudowę w formie kapliczki wiążą z gzymsem szeroko rozstawione przypory z wolutami i wazonami. Całość jest wkomponowana w ściany prezbiterium. *Fot. 38*

W późnym baroku zaznaczył się kierunek, będący wyrazem przeciwstawiania się tradycjom klasycznym na rzecz efektów dynamiki.

Barok przejąwszy ze sztuki renesansu cały zasób architektonicznych porządków rozłamał ich zamknięte w sobie kształty, przeciął i odwrócił naroża tympanonu, wygiął prostolinijność architrawów i gzymsów, skręcił spiralnie kolumny i dokonał przekształceń w założeniach kompozycyjnych scen zbiorowych w rzeźbie. Zazwyczaj głównemu tematowi

religijnemu, przedstawionemu w obrazie, towarzyszą stojące na wysokim stylobacie pełnoplastyczne figury adorujących świętych, a na resztkach wygiętego tympanonu aniołowie w teatralnych pozach. Cała budowla traci swój dawny jednopłaszczyznowy układ na rzecz przestrzennego rozczłonkowania i wydłużenia perspektywy.

Fot. 39

Przestrzenna kompozycja ulega dalszemu pogłębieniu przez rozbudowę tęczowego łuku i oparcie go na kolumnadzie, tworzącej razem z ołtarzową nastawą wyodrębnione miejsce dla chóru zakonnego (kościół Karmelitów na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie, projektu Tylmana z Gameren z okresu 1680 - 1690). Inne rozwiązanie tej kompozycyjnej idei, angażujące mniej miejsca w prezbiterium, to ażurowy baldachim kolumnowy ustawiony nad mensą.

Inne rozwiązanie idei kompozycji przestrzennej to ażurowy baldachim kolumnowy ustawiony nad mensą ołtarza, mianowicie znakomite dzieło z pogranicza baroku i rokoka, wykonane przez snycerza Jerzego Guhra, osiedlonego w Toruniu 1711 roku i współpracującego z nim toruńskiego stolarza Krystiana Kinasta dla kościoła Mariackiego w 1730 roku.

Nad tabernakulum w kształcie Arki Przymierza ustawił artysta scenę Zwiastowania w otoku promienistego nimbu, a wyżej nad nią wielką koronę, jakby zawisłą w przestrzeni, podtrzymywaną przez anioły klęczące na architrawach czterech spośród siedmiu kolumn otaczających ołtarz. Ta ażurowa kolumnada, ustawiona we wnętrzu gotyckiego prezbiterium na tle kolorowych witraży, prześwietlających ją na wskroś, w sąsiedztwie gotyckich stall i barokowej kraty mauzoleum Anny Wazówny, widziana poprzez olbrzymią barokową tęczę, staje się głównym punktem wnętrza o niepowtarzalnych walorach artystycznych tej jedynej w swoim rodzaju kompozycji, na której treść składają się trzy stylowe okresy.

W innej części kraju, mianowicie na Podlasiu, w regionie znajdującym się pod wpływem prądów kulturowych Warszawy i Lwowa, nastąpiło ożywienie ruchu budowlanego, związanego z rekonstrukcją wiejskiego gospodarstwa po zniszczeniach drugiego najazdu szwedzkiego. Wznoszono nowe zagrody, dwory i świątynie. Dwie z nich wyróżniają się niepospolitymi walorami architektury i wewnętrznego wystroju: kościół

klasztorny w Boćkach, woj. białostockie, powstały między 1730 - - 1739 rokiem, oraz nieco późniejszy kościół parafialny w Ciechanowcu woj. łomżyńskie. *Fot. 40*

Kompozycja przestrzenna kościoła w Boćkach obejmuje wyposażenie prezbiterium, transeptu i nawy — całość niezwykłych rozmiarów, jak na wiejski reformacki kościół. W głębi ołtarz główny, pod kopułką dwa boczne oparte na filarach, po prawej stronie ambona i naprzeciw niej tablica erekcyjna fundatora.

Trzypoziomowa nastawa głównego ołtarza, wypełniająca wysoki prześwit prezbiterium, tworzy przestrzenne ramy wizerunku Madonny. Wygiętym horyzontalnie płaszczyznom nastawy przeciwstawiają się piony kanelowanych korynckich kolumn, podtrzymujących wysoki architraw z ogzymsowaniem i drugą kondygnacją nastawy między wykrzywionymi odcinkami tympanonu.

Od jasnego tła ścian odcina się ostro drewniane wyposażenie, utrzymane w naturalnej fakturze dębiny, przyciemnionej bursztynowym werniksem. Ten jednolity w stylu sztafaż uderza wielkością założenia, w którym elementy architektury składają się na monumentalne kulisy religijnego misterium, sprawowanego przez figury świętych w stanie ekstazy, adorowanych przez anioły. Jest to jeden z nielicznych przykładów pełnego wystroju wnętrza, konsekwentnie urządzonego według ideowego programu. Wykonawcą tego ze wszech miar cennego dzieła był Stanisław Cieślikiewicz „magister kunsztu snycerskiego" z Warszawy na podstawie „abrysu wydanego".



25. Jeleśnia, woj. bielskie, kościół parafialny. Feretron 1793

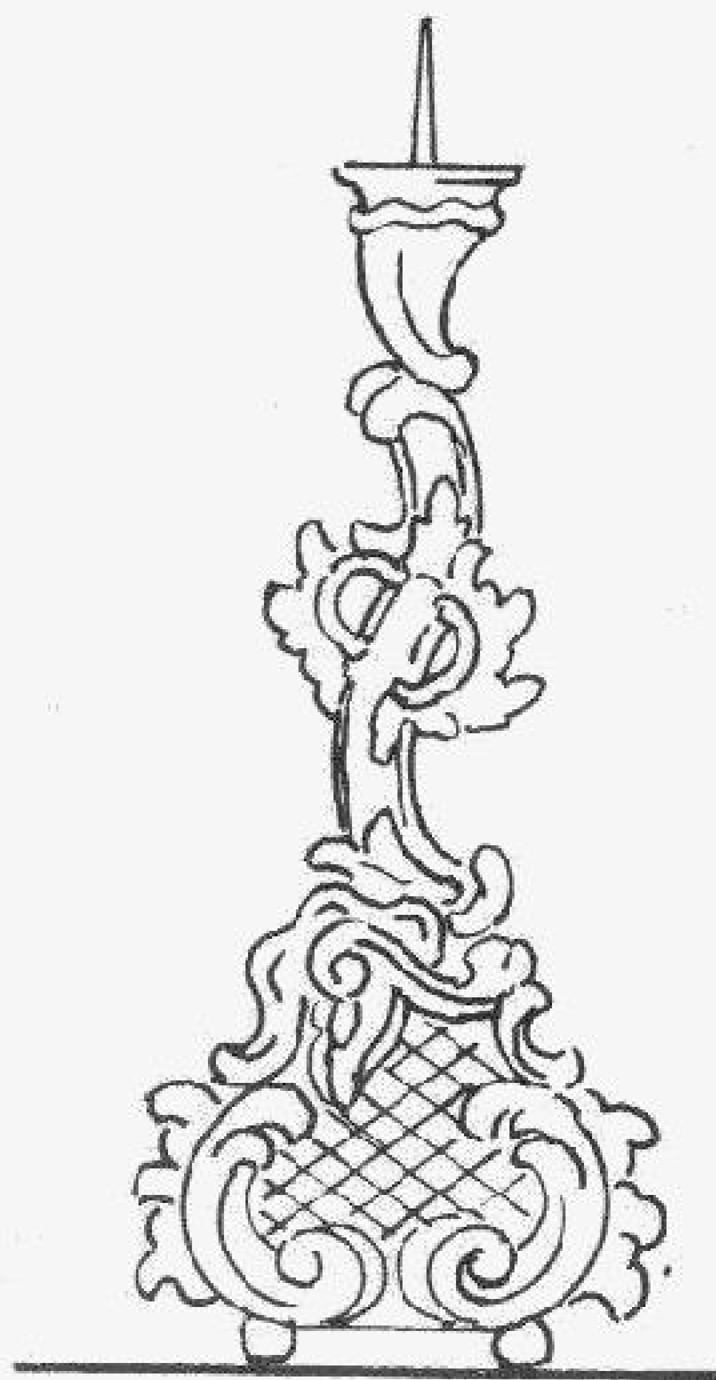
Prawdziwym arcydziełem drewnianego budownictwa jest późnobarokowy kościół Św. Michała w miejscowości Szalowa koło Gorlic w Małopolsce. Skromna zewnętrzna powłoka dwuwieżowej trzynawowej świątyni otacza wnętrze, w którym architektura, snycerstwo i polichromia składają się na niepowtarzalną kompozycję, obejmującą nastawy ołtarzowe, konfesjonały, ambonę, ławy, obramienia otworów drzwiowych i okiennych oraz elementy nośne architektury — słupy i łuki ścian działowych między nawą główną i bocznymi. Rzeźby figuralne ozdabiające ołtarze i ambonę, a także rozmieszczony dyskretnie wypukło rzeźbiony ornament roślinny oraz płaskie muszle w zwornikach łuków znamionują nadejście nowego stylowego kierunku.

Poważnym przekształceniom uległa w okresie baroku kompozycja
konfesjonałów. Dawny fotel opatrzony ażurowymi ściankami bocznymi
połączył z klęcznikami dla penitentów zaplecek, gzyms z naczółkiem
Fot. 42 i stopień podestu w jednolitą całość (Siemiatycze, woj. białostockie,
kościół parafialny z pierwszej ćwierci XVIII wieku). W kościele dawnego
opactwa cystersów w Lądzie (woj. konińskie) cztery konfesjonały usy-
Fot. 43 tuowane we wnękach okiennych stały się podstawą szerszych kompozycji
ściennych, których temat wiąże się z ideą skruchy. Zaplecek trzech wnęk
związanych podestem i baldachimem obejmuje obramieniem okno,
stanowiące tło scen figuralnych. Ich treść wzięta z Pisma Świętego
i z naszej historii wyrażają figury pokutników Dawida, Piotra Apostoła,
Marii Magdaleny i Bolesława Śmiałego, wyrzeźbione przez snycerzy
z Rawicza i Rydzyny (1730 - 1737).

Bogatym wystrojem odznaczają się barokowe konfesjonały z kościoła Św. Mateusza we Wrocławiu, trójwnękowe z baldachimem i sceną figuralną nad gzymsem. Stanowią one główny element przestrzennej kompozycji, której tłem jest malowany obraz ścienny z postacią św. Ksawerego, a pierwszy plan zajmują dwaj nadnaturalnej wielkości aniołowie z symbolami Męki Pańskiej.

Spomiędzy dzieł snycerskich, należących do wyposażenia chrześcijańskich świątyń, niewiele ocalało drewnianych chrzcielnic. Ich budowa, przypominająca kształtem puchary, składa się z czaszy ustawionej na postumencie i nakrytej kloszem. Wewnątrz drążonej bądź też konstruowanej czaszy mieści się misa z cynkowej lub miedzianej, bądź mosiężnej blachy.

Późnorenesansowa sześcioboczna chrzcielnica z początku XVII wieku, znajdująca się w kościele Św. Jakuba w Toruniu, stoi na trójnożnej podstawie utworzonej z wolut i nakryta jest kloszem, zwieńczonym przez kabłąkowate żebra ozdobnego uchwytu. Ścianki czaszy pokrywa ornament roślinny w zespoleniu z motywami architektonicznymi, wyrażającymi konstrukcyjną ideę budowy.



26. Lachowice, woj. bielskie, kościół parafialny. Drewniany lichtarz, druga połowa XVIII wieku, wys. 65 cm

Cennym zabytkiem jest również sześcioboczna, lecz płytsza od toruńskiej czasza chrzcielnicy z początku XVIII wieku z kościoła Św. Jerzego z Bytowa ustawiona na trzech figurkach putta, rozdzielonych wolutami, przechodzącymi w górę jako jej wsporniki. Dołem oplatają czaszę

girlandy z liści akantu, a koronujący gzyms, usztywniający konstrukcję, podpierają główki masek. Całość razem z podstawą (lecz bez hełmu) ma 112 cm wysokości.

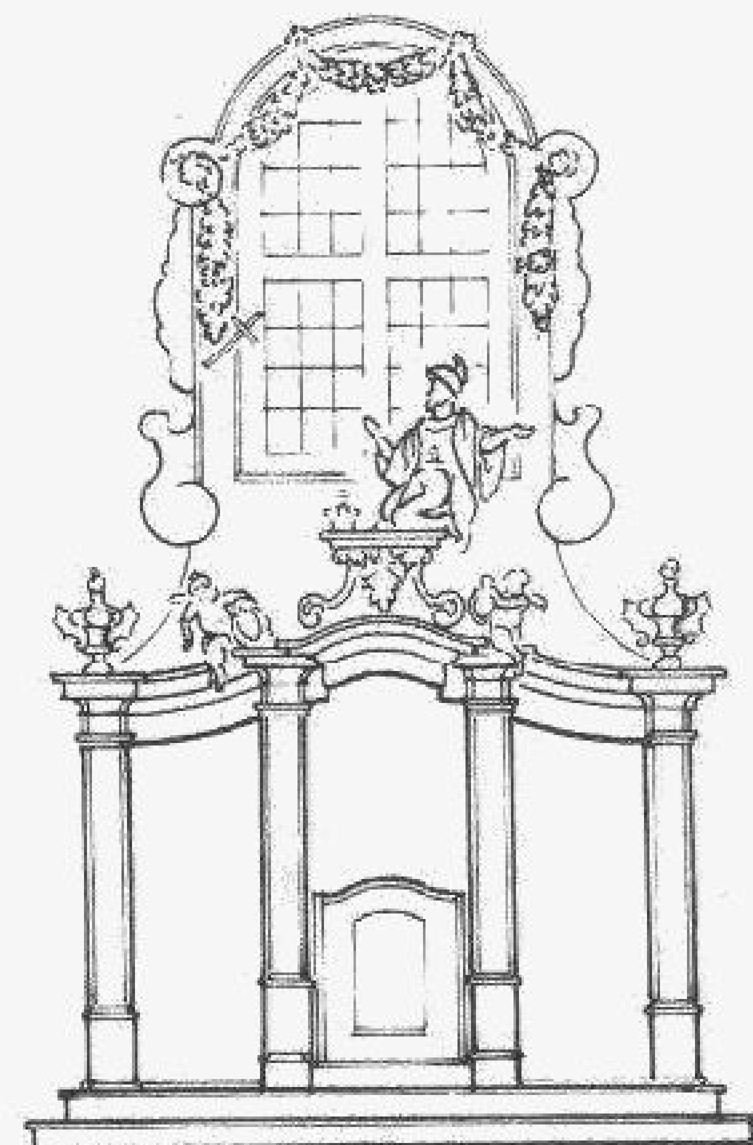
Fot. 41

Z udziałem miejscowych stolarzy i snycerzy powstały w Żywcu w 1719 roku stalle, ustawione w prezbiterium fary. Różnią się one od wcześniej spotykanych zarówno konstrukcją budowy, jak i snycerskim wystrojem. Zaplecki podzielone są na siedziskowe pola w formie ślepych arkadek, których głęboko osadzone wnęki pokrywa wypukły relief scen figuralnych. Kompozytowe głowice pilastrów i gałązki liści akantu potęgują grę świateł i cienia.

Wykonawcami tego pięknego dzieła byli snycerz Jan Buczyński z Litwy (1708) i dwaj stolarze i snycerze żywieccy, bracia Nikodem i Jan Stefanowiczowie (1719).

Wśród dzieł snycerskich odznaczających się doskonałym ujęciem architektonicznym i cenną rzeźbą znajduje się kilka innych jeszcze przykładów polskiej artystycznej stolarki z połowy XVII wieku, a m. in. stalle w Bieczu, woj. krośnieńskie, w warszawskiej katedrze i w Kartuzach na Pomorzu Gdańskim.

Motyw liści akantu znajdzie w dobie rokoka nową stylistyczną interpretację w połączeniu z ornamentem rocaille w prześwitach ażurowych drzwiczek do ław w stallach (Bytów, woj. koszalińskie, kościół Św. Jerzego).

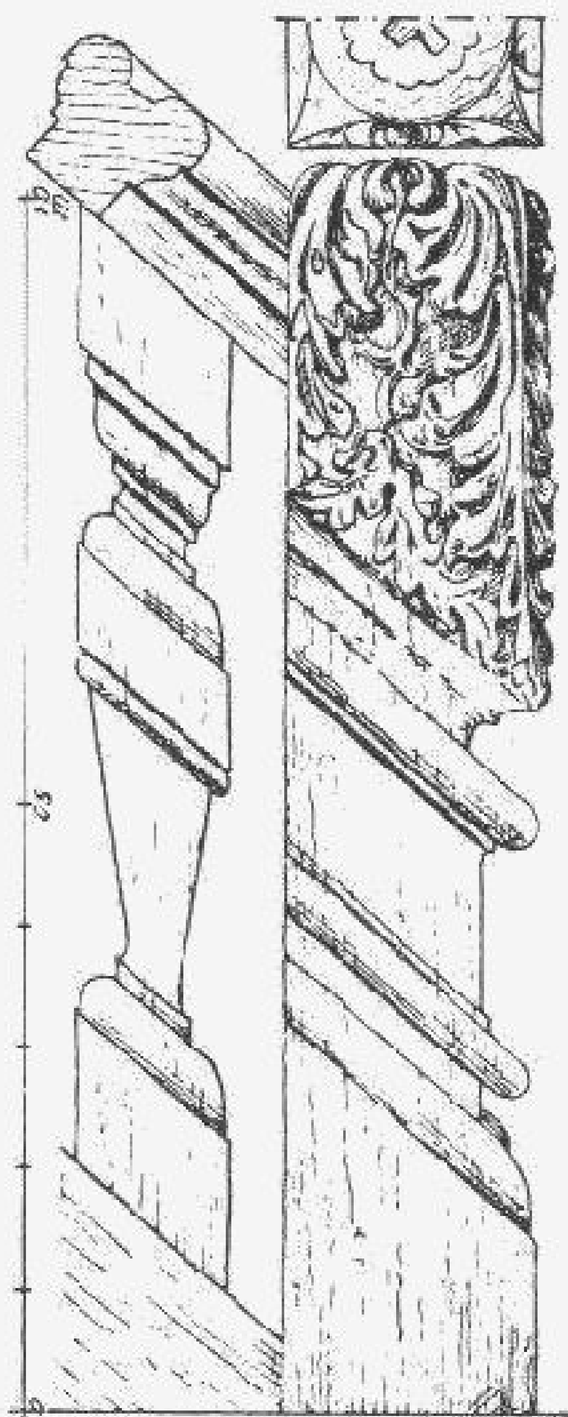


27. Ląd, woj. konińskie, kościół pocysterski. Konfesjonał z figurą Bolesława Śmiałego, ok. 1730 - 1737

Dzieła snycerskie w domach i okrętach

W kilku toruńskich kamienicach zachowały się rzadkie okazy drewnianych schodów kręconych, opartych na spiralnym trzonie, zaakcentowanych na pierwszym stopniu przez posągi mitologicznych postaci. W sieni kamienicy „Pod Gwiazdą" (Rynek Staromiejski 35) pochodzącej z XV wieku, połączono dwa wieki później parter z pomieszczeniami na piętrach i poddaszu kręconymi schodami, osadzonymi wspornikowo na dębowym trzonie wysokości 13 m, przechodzącym przez trzy kondygnacje. Konstrukcyjna a zarazem plastyczna idea tego typu schodów wynika z założenia, iż wszystkie ich elementy, to jest trzon, stopnie, poręcz zewnętrzna z oparciem i próg, tworzą swego rodzaju monolityczny układ.

Fot. 44



28. Gorzów Wielkopolski, kamienica mieszczańska. Pachołek poręczy schodów, początek XVIII wieku

Próg przejmuje obciążenia przeniesione przez trzon i przez słupek poręczy. Tym się właśnie tłumaczy podkreślenie ważności pachołka poręczy za pomocą środków plastyki i ustawienie na progu pełnoplastycznej nadnaturalnej wysokości dębowej figury Minerwy, odzianej w starorzymski pancerz i trzymającej w prawej ręce prawdopodobnie włócznię. Na przeciwległym krańcu progu ustawiona jest przy trzonie schodów dębowa rzeźba lwa trzymającego tarczę z datą 1697. Pięknie wymodelowana figura bogini, ustawionej w lekkim przechyleniu, wydobyte indywidualne rysy jej twarzy, delikatnie ryty rysunek łuski pancerza, spływające spod niego miękkie fałdy szat i inne cechy barokowej rzeźby znalazły tutaj swe odbicie w artystycznej inwencji nieprzeciętnej miary snycerza.

Bliźniaczo podobne w pomyśle kompozycyjnym figury przy schodach w sieni przy ul. Mostowej 6, cenne jako dokument epoki, reprezentują niższy poziom wykonania, podobnie zresztą jak i figurki niedźwiadków, grających na instrumentach, należące do wyposażenia sieni innych toruńskich kamienic (ul. Żeglarska 7, ul. Franciszkańska 10).

Piękny zwyczaj ozdabiania sieni wejściowych wyrobami artystycznej stolarki istniał również w tym okresie w innych miastach polskich (Gorzów Wielkopolski — pachołek i tralk przy schodach).

Budowa XVII-wiecznej polskiej floty bałtyckiej, prowadzona przez Jana Weyhera, stworzyła sposobność zaangażowania najlepszych mistrzów okrętowych, cieśli i snycerzy z Gdańska i Elbląga. Stało się to zaczątkiem powstania nowej dziedziny techniki i sztuki plastycznej.

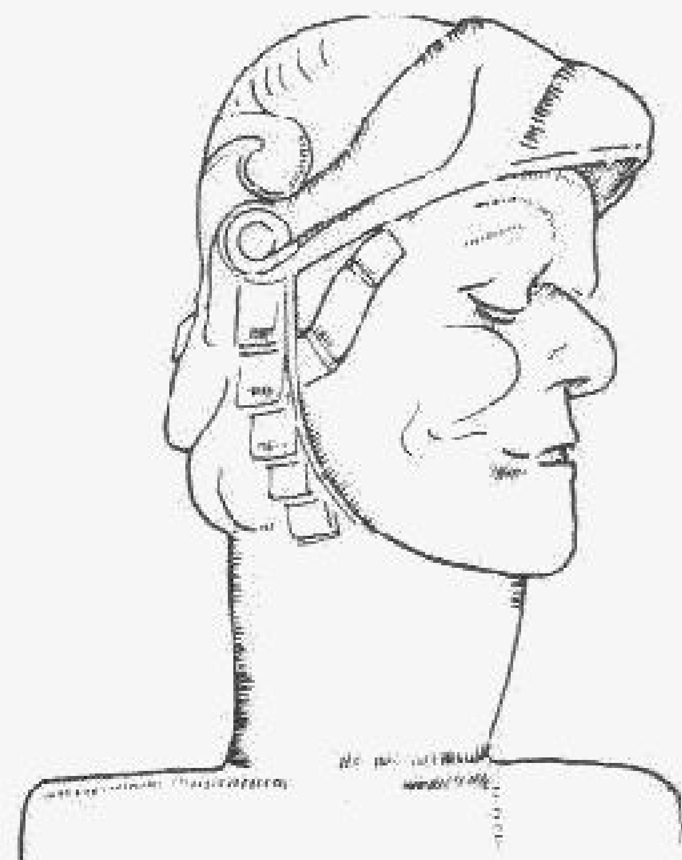
Najmniej narażonym miejscem okrętu była jego część rufowa, na której umieszczano nadbudówkę przeznaczoną dla pasażerów. Nad galeriami jej pokładów rzeźbiono tarcze herbowe, a ściany pokrywano snycerskim wystrojem. Nigdy przedtem, ani też później nie ozdabiano polskich okrętów z takim przepychem. Ich wygląd można odtworzyć z dużym przybliżeniem na podstawie zachowanych szkiców, a także analogii ze statkami innych bander bałtyckich.

Fot. 46

Penetracja piaszczystego dna Zatoki Gdańskiej umożliwiła wydobycie elementów wraka statku „Selen", zatopionego w czasie bitwy pod Oliwą 1627 roku. Wśród jego szczątków znaleziono potężny drewniany pachołek z rzeźbioną głową maszkaronu. Ta piękna rzeźba jest

niezwykle cennym świadectwem zdobniczej sztuki okrętowej baroku.

Meble, drzwi i inne dzieła artystycznej stolarki



29. Zatoka Gdańska. Maszkaron pachołka zatopionego okrętu „Selen" XVII wiek

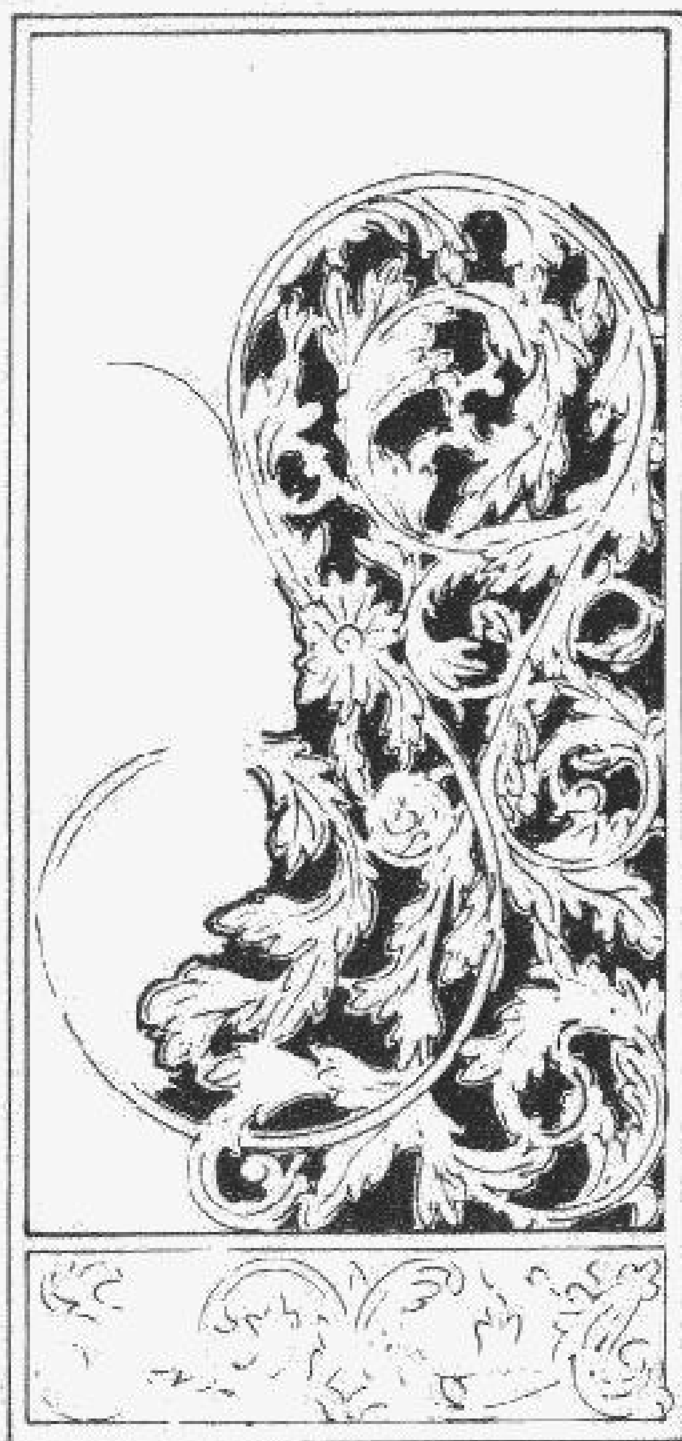
Na przełomie XVII i XVIII wieku pojawiają się w Polsce importowane z Włoch i z Francji krzesła i fotele odznaczające się wybujałością snycerskich ozdób. Wprowadzone do kompozycji ciężkiego fotela pełnoplastyczne figurki putta i orłów, głowy i pazury lwów, zwoje liści akantu, bukiety kwiatów i inne motywy zdobnicze skupione na nogach, poręczach i listwach usztywniających, tworzą zespół środków plastyki, które pogarszają użytkową funkcję mebla i nie współdziałają z jego konstrukcją (Fotel. Wenecja — Andrea Brustolone. Zbiory wawelskie nr 976).

Również dekoracja snycerska skrzyń ubraniowych odznaczała się przepychem sprawiającym, że przedmiot użytkowy stawał się niemal samoistnym dziełem sztuki nieraz wysokiej klasy. Półplastyczna rzeźba na frontowej płycinie ubraniowej skrzyni z połowy XVII wieku przedstawiająca w naturalistycznym ujęciu idylliczną scenę igrających figurek putta wśród owoców, ilustrowaną medalionami, staje się dziełem sztuki samym w sobie (Środkowe Włochy. Zbiory wawelskie nr 1559). *Fot. 49*

Znacznie skromniej i praktyczniej aniżeli importowane przedstawiały się barokowe gdańskie szafy, stoły i krzesła, o dużych walorach artystycznych. Dekoracja rzeźbiarska zarówno ornamentalna, jak i figuralna podkreślała walory architektury przez zagłębienie wnęk, podział pionowy i silnie nadwieszone gzymsy zaakcentowane przez naczółek. Kręcone spiralnie grube nogi stołów, połączone listwami nadawały im cechy statyczności.

Największą popularność zdobyły sobie późnorenesansowe i barokowe szafy gdańskie, dwuskrzydłowe z dolnymi szufladami, zwieńczone ciężkim łamanym gzymsem. Zasada kompozycyjna rozmieszczenia ornamentalnych motywów, zgodna z konstrukcyjnym systemem ramowo - płycinowym, powtarza się jako model seryjnej produkcji. Ściana drzwiowa i skrzydła szafy skupiają na sobie niemal cały twórczy wysiłek snycerza. Wykrój wnęk w drzwiach, trzy pilastry i część środkowa kom- *Fot. 50, 53*

ponują napięcia kierunkowe rzeźb silnie wystających z tła, skontrastowane z powierzchniami gładkimi i płasko rzeźbionym reliefem.
Alegoryczne figurki w zwojach liści akantu w koronującym gzymsie i główki w kapitelach pilastrów rzeźbione półplastycznie, hermy wyrastające z festonów kwiatowych i owocowych, płasko rzeźbione groteski wypełniające naroża ram — to najczęściej stosowane motywy. Szafa oparta jest na sześciu niskich kulistych nóżkach (Zbiory wawelskie — szafa gdańska z końca XVII wieku, nr 844).
W komnatach kamienic i dworów oraz w świątyniach pojawiają się ażurowe drzwi zawieszone na działowych ściankach odgradzających przejścia bądź jako składane parawany. Pięknym przykładem tego typu rzeźbionej stolarki jest barokowa krata z połowy XVII wieku, pochodząca z kościoła Św. Michała w Sandomierzu, przeniesiona do Domu Długosza i osadzona w portalu. Głównym ornamentalnym motywem są w niej sploty wici akantu, ułożone w kształt litery „S" z kwiatem pośrodku i odgałęzieniami, wypełniającymi krosno drzwiowe o wymiarach ok. 80 x 190 cm. Motyw splecionych liści akantu stanowi niekiedy samodzielną oprawę obrazu (kościół w Kaszewicach, woj. piotrkowskie) lub też w połączeniu z girlandami i figurkami putta tworzy uszaki w prospektach organowych (Żywiec, fara, organy wykonane w latach 1713 - 1714 przez organmistrza Ignacego Ryszaka z Opawy, Pszczyna i in.).



30. Sandomierz, kościół św. Michała. Obecnie w Domu Długosza. Drewniana krata z połowy XVII wieku

Fot. 125

W kilku gmachach i mieszczańskich kamienicach Wrocławia zachowały się ozdabiane rzeźbą drzwi wewnętrzne i bramy wjazdowe, cenne jako dokumenty artystycznego poziomu miejscowych stolarni. Są to wśród innych barokowe drzwi z orłami znajdujące się w uniwersyteckiej auli, zwanej Leopoldina, oraz dwie bramy z pierwszej połowy XVIII wieku w Rynku nr 6 i 8.

OKRES ROKOKA

Po okresie stagnacji inwestycyjnej, trwającej przez pierwsze dwa dziesięciolecia XVIII wieku, nastąpiło ożywienie zamówień na rzeźbę i artystyczne rzemiosło, wypowiadające się w nowym stylowym kierunku swej epoki. Styl ten późnej fazy baroku, zwany rokoko, wykazywał przez ok. 50 lat (do 1770 roku) pewne cechy wyraźnej jednolitości w architekturze, rzeźbie i ornamentyce.

Nazwa rokoko, urobiona od francuskiego „rocaille" (muszla — powtarzany często motyw zdobniczy) oznacza według Władysława Tatarkiewicza:

„pewien szczególny typ ornamentyki, który około połowy XVIII wieku rozpowszechnił się w Europie. Rzeźby warszawskie czy lwowskie w ołtarzach czy ambonach występują w łączności z ornamentyką rokokową, chronologicznie należą do tej samej epoki, która w plastyce figuralnej wytworzyła pewne formy, mogące mieć tę samą osnowę artystyczną, co rokokowy ornament.
Cechuje je elegancja, światowość tematów, wdzięk wyrazu i delikatność wykonania. Epoka rokoka wytworzyła w rzeźbie figuralnej gwałtowną dynamikę kontynuując barok, doprowadzając go do skrajnej ekspresji w postaci wyrafinowanej i nerwowej. Można by je nazwać późnobarokowymi, choć powstały w okresie rokoka". (Patrz Literatura, poz. 37).

Plastyka rokoka rozwinięta w budownictwie dworskim i sakralnym odznaczała się dekoracyjnością, fantazją wymyślnych linii i płaszczyzn oraz odstępstwem od symetrii w detalu.

Dzieła snycerskie pochodzące z okresu rokoka w Polsce, przetrwałe do naszych czasów, dochowały się głównie w kościołach. Wnętrza świątyń urządzano według architektonicznych projektów, obejmujących całość wyposażenia. Nastawy ołtarzowe komponowano kulisowo i wiązano we wspólny system z amboną i chrzcielnicą. Bogactwo dekoracyjnych motywów i pełnoplastycznych figur świętych w ekstazie i aniołków w obłokach stawało się architektoniczną fabułą religijnych treści.

Wnętrza pałaców, dworów i mieszczańskich kamienic ozdabiane snycerką ocalały nielicznie. Głównymi świadkami wyposażenia rokokowych komnat są przechowywane w muzeach meble i fragmenty wystroju stolarki.

Dzieła snycerskie w świątyniach

Trzy były główne ośrodki skupiające warsztaty snycerskie owego okresu — Lwów, Toruń i Warszawa — nie licząc pomniejszych. Działali w nich obok snycerzy o cudzoziemskich nazwiskach również rzeźbiarze i stolarze polscy, reprezentujący miejscowe tradycje.



31. Maciej Polejowski. Św. Augustyn. Rzeźba lwowska z lat 1766 - 1770

Najznakomitsze rzeźby pochodzą z warsztatów lwowskich. Antoni Osiński wykonał m. in. rzeźby ołtarzowe do kościoła w Leżajsku, woj. rzeszowskie. W jego postaciach przebija dworskość obok religijnej ekstazy. Taneczne ruchy i teatralna poza figur — oto znamiona jego stylu. Tymże duchem owiane są figury z kościoła we Włodawie nad Bugiem autorstwa Macieja Polejowskiego (1766 - 1770).

Według projektu Efraima Schroegera wykonane jest wyposażenie wnętrza w toruńskim kościele Św. Ducha, obejmujące m. in. kolumnowy baldachim nad ołtarzem zbudowany przez J. A. Langenhahna oraz prospekt organowy i ambonę, dzieła jego syna wykonane w latach 1753 - 1759. Z toruńskich warsztatów wyszły znakomite dzieła snycerskie dla kilku wielkopolskich kościołów — w Kaliszu, Koninie, Choczu i w Szamotułach (1750 - 1760).

W jednolitym stylu skomponowana jest prezbiterialna część wnętrza w parafialnym kościele w Ciechanowcu, woj. łomżyńskie, a mianowicie ołtarze i ambona. Nastawą głównego ołtarza jest odstająca od ściany kolumnada, tworząca oprawę malowanego obrazu, podpierająca ażurowy baldachim, osadzony na konsolach nad głównym ołtarzem ustawionym w półokrągłej absydzie prezbiterium. Ambona przylega do sąsiedniego filara, a nastawy dwóch pozostałych ołtarzy tworzą czołowe zamknięcia bocznych naw.

Zasada rozmieszczenia pełnoplastycznych figur jest tu taka sama, jak w innych ołtarzach z kolumnami — figury ewangelistów ustawiono na poziomie dolnej krawędzi obrazu, na gzymsach zaś siedzą aniołowie, a nad baldachimem unoszą się putta. Na tle jasnych ścian i gładkich trzonów kolumn rysują się wyraziście kontury figur, ich wymowne gesty i ostre krawędzie pofałdowanych szat.

Kompozycja ambony imponująca swą wysokością (6 m) obejmuje balkon z figurami Mojżesza i św. Piotra, zaplecek z delikatnym rokokowym ornamentem oraz baldachim z grupą putto i unoszącym się znad ziemskiego globu aniołem, wskazującym na symbole Męki Pańskiej w wieńcu glorii — całe to znakomicie ujęte plastycznie i wykonane po mistrzowsku dzieło tłumaczy w sposób jednoznaczny ideową treść założenia.

W rzeźbach obu tych obiektów, ołtarza i ambony, ścisłość anatomiczna

postaci ludzkich, pełne wyrazu, niemal portretowane twarze, zgodność kostiumów z historycznym przekazem, śmiałe cięcia dłuta — wszystko to stawia rzeźby ciechanowieckiego kościoła w rzędzie najwybitniejszych dzieł snycerskich rokoka.

Rzeźby czterech apostołów w głównym ołtarzu budzą tym większe zdumienie, gdyż są wykonane w modrzewiu, trudnym tworzywie snycerskim z racji jego usłojenia.

Porównując z sobą rzeźby figur z podlaskich kościołów nietrudno stwierdzić w nich cechy pokrewieństwa. Nie wyjaśniona jest kwestia, czy wyszły z tego samego artystycznego środowiska. Czas ich powstania jest zbieżny z działalnością warszawskich warsztatów snycerskich, zatrudnionych przy wykonywaniu rzeźb dla kościoła Św. Marcina na ul. Piwnej (1737). Wobec faktu, iż całe wyposażenie wewnętrzne tego kościoła uległo zniszczeniu w 1944 roku, w tym również najlepsze dzieła rokokowego snycerstwa, sprawa poszukiwania formalnego związku między nimi a ocalałymi w kraju nabiera dużego znaczenia.

Z tego samego odcinka czasu co i wyposażenie omówionych tutaj kościołów podlaskich pochodzi ambona wykonana w 1728 roku dla kościoła S. S. Wizytek w Warszawie. Jej autor, Karol Bay, kierownik dużego warsztatu snycerskiego, nadał jej kształt łodzi Piotrowej z rozchwianym przez burzę żaglem, z dziobnicą w kształcie ptaka i z opuszczoną kotwicą. W tym dziele wszystkie środki artystycznego wyrazu zostały wprowadzone w celu uwypuklenia elementów treściowych ambony.

Jednym z nielicznych u nas dobrych przykładów późnobarokowej i rokokowej kompozycji wnętrza, wiążącej w organiczną całość formy architektury, rzeźby, malarstwa i snycerskiego wyposażenia, jest kościół Jezuitów z XVIII wieku w Piotrkowie Trybunalskim. Przy pracach stolarskich i snycerskich pracowali m. in. Ignacy Barcz, Ślązak (ołtarze i ławki 1731 - 1737), Mateusz Mąkowski z Pomorza i Wolfgang Wimmer z Tyrolu (ambona, konfesjonały 1766 - 1773).

Stylowe zmiany zaszły również w kompozycji prospektów organowych w następstwie rozbudowania programu regestrów i posiłkowania się nie znanymi przedtem środkami plastyki.

W rzędzie najwspanialszych polskich organów zbudowanych w poło-

wie XVIII wieku z udziałem krajowych organmistrzów znalazły się dwa imponującej wielkości instrumenty — jeden w opactwie cystersów
Fot. 62 w Oliwie, a drugi w kościele Św. Elżbiety we Wrocławiu. Konstruktorem organów oliwskich był brat zakonny Michał, pochodzący z Ornety, pod którego kierunkiem wykonano ok. 5 tys. piszczałek toczonych z drewna i odlewanych z cyny. Prospekt wykonany przez dwóch innych braci zakonnych został wzbogacony przez dodanie wirujących słońc i gwiazd oraz figurek poruszających się aniołków.

Do niepowetowanych strat należy zaliczyć spalone organy w kościele Św. Elżbiety we Wrocławiu, pochodzące z połowy XVIII wieku, jedne z największych w kraju, liczące 21 regestrów, zajmujące całą szerokość nawy. Wklęsła płaszczyzna rozczłonkowanego parapetu i za nim cofające się w głąb muzycznego chóru wieże regestrów, zwieńczone posążkami grających aniołów, a nad wieżą środkową na ścianie olbrzymi krąg glorii z chmurek i promieni tworzyły monumentalny układ przestrzenny, skomponowany podobnie jak organy w Oliwie.

Skrzydła boczne, obramienie regestrów i parapet pokrywał bogaty snycerski ornament z girland kwiatowych i motywów rocaille. Na skraju pierwszego planu stojące na stylobacie dwie figury proroków symbolizowały związek instrumentu z historią kościelnej muzyki.

Organy w kościołach podlaskich z połowy XVIII wieku otrzymywały znacznie skromniejszą oprawę, lecz równie efektowną, uzyskaną za pomocą powściągliwych środków ornamentalnych. Bogactwo dekoracji,
Fot. 63 spotykane na Śląsku, ustępuje tu miejsca walorom architektury doby rokoka. Gładkie powierzchnie podstawy i architrawów pokrywają rozmieszczone z rzadka delikatne w rysunku płasko rzeźbione motywy roślinne i geometryczne. Nad rzędami piszczałek rozwieszony jest lambrekin, a na naczółkach wież ustawione figury Dawida i grających aniołków oraz wazony ozdabiane wzorami rocaille (Siemiatycze — kościół parafialny, 1730 - 1750).

Pięknymi okazami sztuki kościelnej XVIII wieku są feretrony, to jest obnoszone w czasie procesji obustronne obrazy w drewnianej rzeźbionej oprawie. Między innymi godne są uwagi dwa typy znajdujące się w kościele parafialnym w Jeleśni na Żywiecczyźnie. Późnobarokowy feretron z owalnym obrazem św. Józefa z jednej i św. Mateusza z dru-

giej strony, oprawionym w ramę ozdobioną liśćmi akantu i główkami aniołków (1724). Trzy inne w ramach o wykroju prostokąta złamanego krzywiznami ozdobione ornamentem rocaille, ustawione na wolutowych postumentach, wykonał snycerz Anzelm (1793 - 1794).
W tymże regionie w drewnianym kościele w Lachowicach, zbudowanym w 1789 roku, znajdują się drewniane lichtarze z ornamentem rocaille na wygiętej osi.

Wnętrza mieszkalne

Przedmioty i wyroby artystycznego rękodzieła, ulegające silniej aniżeli rzeźba stylowym ewolucjom, przybierały kształty dyktowane przez modę, której echa przenikały do nas z zagranicy w postaci wzorów lub importowanych mebli. Moda była wyrazicielką zmieniających się form życia ludności, jej zwyczajów i stosunków towarzyskich.
Wprowadzenie krynolin do damskich strojów pociągnęło za sobą zmianę wymiarów i kształtu krzeseł, szaf i skrzyń ubraniowych, a także pojawienie się nowych mebli, takich jak kanapy i taborety. Nowe formy towarzyskiego życia w dworach szlacheckich i kamienicach mieszczańskich wywołały potrzebę budowy przestronnych pomieszczeń — szerokich sieni i schodów, buduarów, salonów i gabinetów ozdabianych zgodnie z wymaganiami nowego stylu.
Ściany tych wnętrz dzielono na panneau zgodnie z modułem drzwi i okien, a ich krawędzie obramowywano cienkimi listewkami, ożywionymi przez ornament roślinny i rocaille. Dawne szerokie i odstające od tła gzymsy redukowano do minimum.
Skrzydła drzwi wewnętrznych i bram, konstruowane jako ramowe z płycinami, ozdabiano takimi samymi motywami, jak i ściany. *Fot. 66*
Wszystkie nieruchome elementy architektury wnętrza, a także umeblowanie składały się na jednolitą całość. W tym artystycznie skomponowanym środowisku wystrój sztukatorski i snycerski, zgodny z konstrukcyjną ideą tektoniki, podkreślał jej walory i akcentował jej eksponowane partie.

Spośród licznych niegdyś wnętrz mieszkalnych z tej epoki ocalało niewiele. Pięknym przykładem niewielkiego ziemiańskiego dworu, urzą-

dzonego według wymagań nowego stylu, była hetmańska siedziba w Sosnowicy na Podlasiu.

Ciężkim, masywnym i wielkim meblom barokowym przeciwstawiały się zdecydowanie stolarskie i snycerskie dzieła rokoka. Sylwetę stołów, krzeseł, foteli i kanap komponują delikatne linie, skromny ornament i partie ażurowe podnoszące wrażenie lekkości. W ich budowie przestaje dominować prosta linia, zmniejsza się głębokość siedzisk i skraca długość nóg. Wykrój listew nośnego szkieletu uzyskuje zmienny profil, zgrubiający się na złączach węzłów zgodny z rozkładem wewnętrznych naprężeń w szkielecie. Nad konstrukcyjnym schematem nie ciąży już bogactwo wystroju, a doskonałą stabilność zapewnia meblom dobór gatunków drewna o wysokich parametrach wytrzymałościowych. W ornamentyce przeważają krzywizny łuków oraz motywy rocaille i liści akantu, rozmieszczone dyskretnie według wymagań architektoniki. Wyściełane siedzenia i zaplecki, obciągnięte barwnym gobelinem, kontrastują z jasną barwą stolarki, miejscami złoconej.

Fot. 64

Według tej zasady zbudowane zostały meble z połowy XVIII wieku w pałacach i dworach, a nawet tron Stanisława Augusta na Zamku Warszawskim skonstruowany tak, jak większość foteli produkowanych masowo; wyróżniał się jedynie wytwornością rokokowych ozdób i kartuszem z insygniami królewskimi w naczółku.

Powściągliwością ornamentyki odznaczała się również obudowa wiszących i stojących zegarów wahadłowych, której kształt zgodny z konstrukcją i działaniem mechanizmu uwypuklały girlandy liści, kwiatów i owoców. (Zegar ścienny z końca XVIII wieku, wykonawca J. Gotfryd Krosz z Krakowa).

Fot. 65

KLASYCYZM, ROMANTYZM, SECESJA

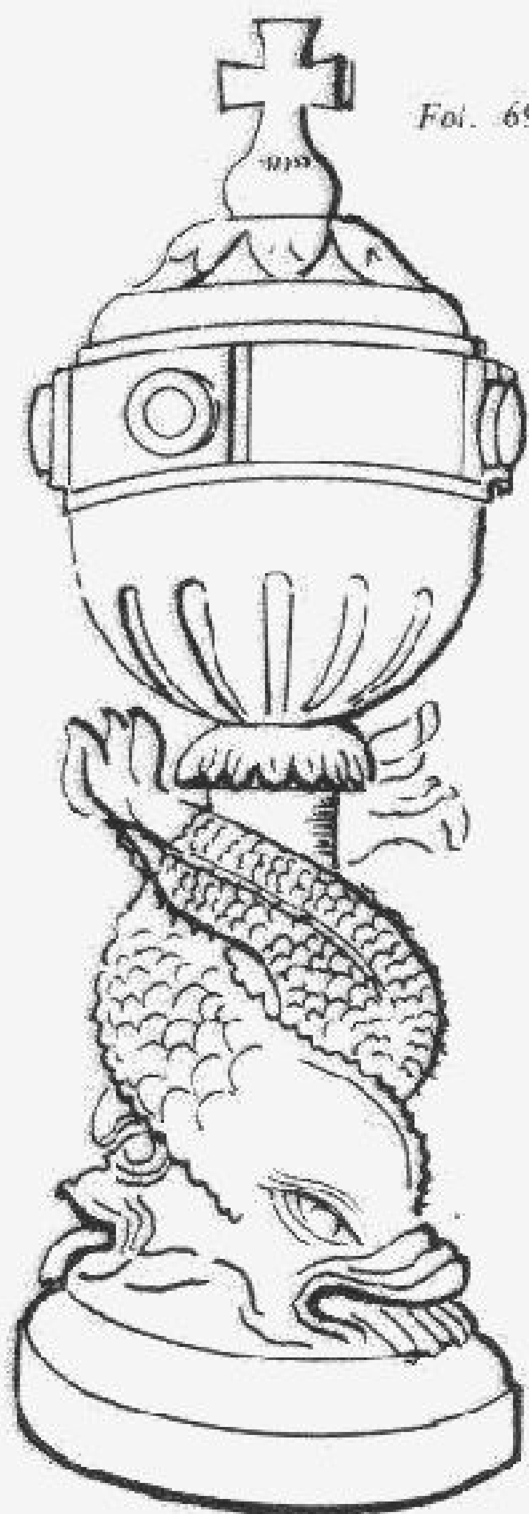
Żywiołowy w dobie panowania rokoka ruch artystyczny ulega ok. 1770 roku stylistycznym i treściowym przemianom, skłaniającym się ku klasycyzmowi. W Polsce Stanisław August sprowadziwszy na swój dwór rzeźbiarzy z Francji i Włoch (m. in. Andrè Jean Le Brun, Giacopo Monaldi) stał się rzecznikiem wczesnoklasycznego stylu, zwanego „Stanisławowskim". Tą drogą nastąpił w polskiej sztuce plastycznej podwójny przełom — wyjście spod wpływów sztuki niemieckiej w atmosferę kultury łacińskiej. Z końcem wojen napoleońskich klasycyzm staje się powszechnym kierunkiem w architekturze i rzeźbie.

Wczesny, XVIII - wieczny klasycyzm był jeszcze kontynuacją dawnego kierunku, natomiast w punkcie szczytowym swego rozwoju stał się gwałtowną reakcją przeciwko sztuce baroku i rokoka, a w swych przejawach krańcowych powrotem do form antycznej Grecji. Dokonany przełom nastąpił głównie w architekturze i rzeźbie dworskiej, rzeźba kościelna natomiast, nie inspirowana z zewnątrz, przetrwała przez pewien czas przy dawnych formach stylistycznych.

W wystroju wnętrz pałacowych doby stanisławowskiej roboty snycerskie ograniczały się głównie do dekoracji drzwi, supraportów, obramienia zwierciadeł i oczywiście do nowego typu mebli. Dominik Merlini, architekt królewski, posiłkował się w projektach wystroju motywami roślinnymi. W większych kompozycjach ściennych stosował akant jako powtarzalny motyw, drzwi zaś ujmował w ramy zdobione liśćmi wawrzynu i dębu. *Fot. 67, 68*

Klasycyzm wyrażał się w snycerstwie dążeniem do jasnej kompozycji. Pierwsza jego faza przejęła z doby stanisławowskiej elegancję, następna odznaczała się surowością form. Meble tego okresu charakteryzuje prostota i czytelność konstrukcji, funkcjonalność i wytworność. Ciemne, gładkie powierzchnie pokrywa mahoniowy fornir, a mosiężne ozdoby i okucia oraz delikatne intarsje podkreślają ich główne akcenty. Nogi krzeseł, foteli i stołów oprofilowane na kształt kolumienek zwężających się ku dołowi, toczone lub prostokątne w przekroju, rysują się ostro na tle wzorzystych posadzek, bez kobierców.

Klasycyzm wzorujący się na rzeźbie antycznej preferował kamień jako podstawowe tworzywo, dominujące niemal całkowicie w twórczości rzeźbiarskiej XIX wieku, reprezentowanej przez znakomitych artystów,



32. Łękińsko, woj. piotrkowskie, kościół parafialny. Drewniana chrzcielnica, pierwsza połowa XIX wieku

zatrudnionych głównie przy rzeźbieniu portretów, pomników i nagrobków. Fot. 69 Godzi się tu wspomnieć, że najstarszy przedstawiciel polskiego klasycyzmu, Jakub Tatarkiewicz (1798 - 1854), autor pomnika Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu i jego epitafium w tamtejszym kościele, wyraził swe artystyczne kredo w słowach : „Rzeźbiarz nie może mieć żadnej zasługi, a dzieło jego żadnej wartości, jeżeli rysunek w jego dziele nie będzie doskonałym".

Drewno ma coraz węższe zastosowanie w wystroju wnętrza, wypierane przez kamień, gips, stiuk i murowany wątek. Interesującym przykładem respektowania tradycyjnego tworzywa w pierwszej połowie XIX wieku jest drewniana ambona i także chrzcielnica w kościele w Łękińsku, woj. piotrkowskie.

Ambona w kształcie rybackiej łodzi naturalnej wielkości przystawiona burtą do filara ściany oparta jest stępką na ogonach dwu splecionych delfinów. Dojście do ambony prowadzi po schodkach od strony rufy — dziobnica skierowana jest na nawę kościoła. Do filara przymocowany jest zaplecek w formie glorii z obłoków z gołębicą pośrodku laurowego wieńca.

Chrzcielnica wys. 150 cm wymodelowana na kształt czaszy, rowkowanej dołem i opasanej szeroką obręczą, osadzona jest również na dwóch delfinach. Pokrywę z krzyżem oraz trzon pod czaszą zdobią płasko rzeźbione liście akantu. Naturalistyczny kształt łodzi, rzeźby delfinów i czasza chrzcielnicy uformowana na wzór starorzymskiego krateru do wina, utrzymane są w harmonii z wystrojem wnętrza neoklasycznej świątyni wzniesionej w latach 1817 - 1822 przez architekta Jana N. Baranowskiego.

Wybitnie rodzimy charakter miały stolarskie wyroby z Kolbuszowej, wytwarzane w XVIII i w pierwszej połowie XIX wieku na potrzeby nie tylko zamożnych, ale i średnich warstw społecznych. Największy rozkwit kolbuszowskiej produkcji przypada na ostatnią ćwierć XVIII wieku na okres wygasania mody na dekoracyjną sztukę rokoka, a pojawiania się prądów klasycyzmu. Dostosowując się do nowych wymagań warsztaty kolbuszowskie zaopatrywały rynek miejscowy w szeroki asortyment mebli prostych w konstrukcji, funkcjonalnych i pięknych w kształtach i fakturze.

Prace czysto snycerskie ograniczały się do wyrabiania gzymsów, naczółków, nóg i oszczędnie rozmieszczanych ozdób. Cała inwencja artystyczna sprowadzała się do modelowania kształtów mebli i pokrywania ich powierzchni ozdobnym fornirem i intarsją. Fornir rżnięty w grubościach 2 - 3 milimetrów wycinano z pni jesionu lub orzecha, a płaty na intarsje z ciemnego orzecha, czarnego dębu, cisu, trześni, jaworu i z brzozy czeczotki.

Asortyment wyrobów obejmował szafy, szafki kątowe, kredensy, gablotki, komody (praski), stoły, stoliki, biurka, kanapy, fotele i krzesła, a także instrumenty muzyczne, prząśliczki, wrzeciona i galanterię stolarską.

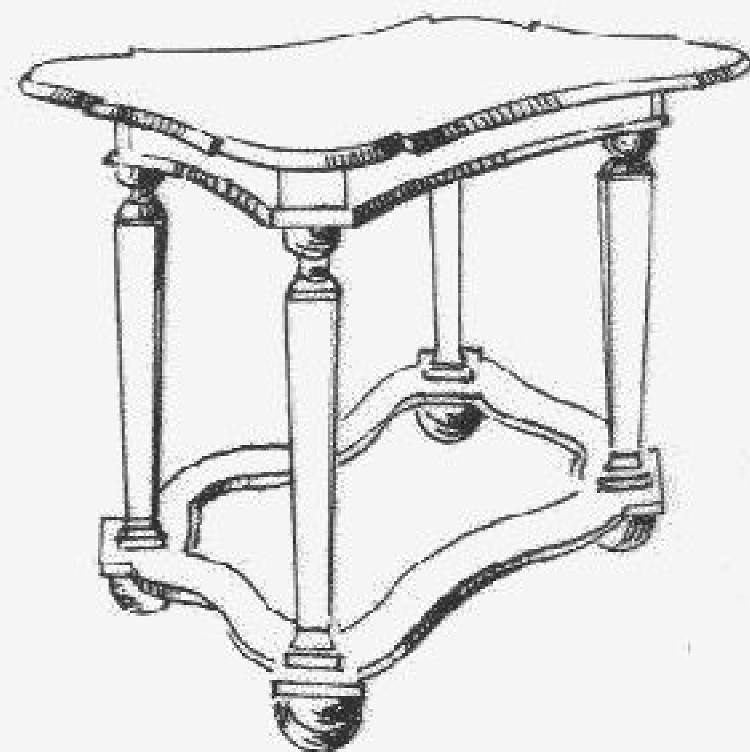
Kolbuszowskie meble zdobyły sobie wśród odbiorców renomę zasłużoną z racji swych zalet konstrukcyjnych i użytkowych oraz wysokiej artystycznej kultury. Powściągliwością środków zdobniczych stanowiły wyraz samorzutnej przeciwwagi w stosunku do dekoracji rokoka i późniejszych obcych wzorów.

Rozwinięta na szeroką skalę wytwórczość upadła w połowie XIX wieku, do czego przyczyniło się oddalenie od głównych szlaków komunikacyjnych i popierana przez rząd austriacki obca konkurencja.

Spośród dzieł sztuki użytkowej przełomowego okresu zasługują na uwagę również powozy (karety, kolasy), ozdabiane rzeźbą.

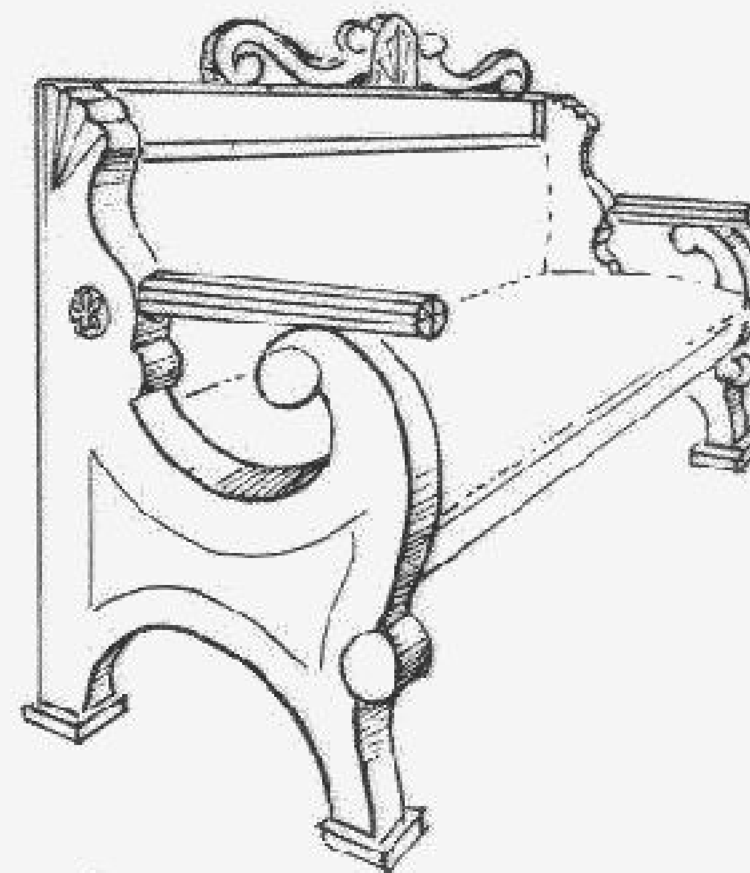
Klasycystyczna polska kareta z kolekcji zaprzęgowych pojazdów w Łańcucie, wykonana w końcu XVIII wieku, ma pudło zawieszone na rzemiennych pasach, zaczepionych na stojących resorach. Oszklone boczne ściany pudła ozdabiają z każdej strony po trzy obrazy w medalionach, rzeźbione girlandy i zwisy kwiatów. Na piastach i stelwadze liście akantu i na tarczy podnóżka maska alegoryczna dopełniają i tak już bogatego programu kompozycji. W późniejszych karetach, bardziej utylitarnie konstruowanych, rzeźbiona jest tylko tarcza herbowa na drzwiczkach.

Na liczbę 250 zarejestrowanych zabytkowych powozów tylko 42 były wyrabiane w kraju, z tego dwa z XIX - wiecznej fabryki Hertla oraz kareta Petzolda i wolant Rentla. O wyrobach słynnej XVIII - wiecznej wytwórni Dangla pozostały tylko szczupłe informacje.Po okresie naturalizmu w sztuce, przejętego autorytetem antycznego świata, nastąpił



33. Stolik z warsztatów kolbuszowskich z końca XVIII wieku

34. Kanapa z warsztatów kolbuszowskich z lat 1820 - 1830



pewien zwrot w kierunku idealizmu, który zjednał sobie wybitnych artystów i zapoczątkował proces zawiązywania się narodowych, własnych środowisk artystycznych. Rzeźbiarzami dużej miary byli: Oskar Sosnowski (1810 - 1886), autor rzeźb „Chrystus w grobie" i „Anioł zmartwychwstały" w kościele Karmelitów w Warszawie oraz pomnika Tadeusza Czackiego u Wizytek, a także Władysław Oleszczyński (1808 - 1866), twórca pomników Kazimierza Brodzińskiego u Wizytek i Mickiewicza w Poznaniu, mających jeszcze dużo klasycznej szlachetności w kompozycji, oraz pomnika Słowackiego na Montmartre w Paryżu, dzieła pełnego poezji. Artystą poszukującym romantycznej malowniczości był Wojciech Święcki (1826 - 1893), twórca nagrobka muzyka Komorowskiego na Powązkach. Dzieła swe rzeźbili głównie w kamieniu.

W okresie panowania romantycznych prądów w sztuce zainteresowanie średniowieczem doprowadziło do rekatywowania form gotyckich w elementach zdobniczych architektury. Neogotyk jako jeden z pierwszych przejawów eklektyzmu przetrwał w meblarstwie i w wyposażeniu wnętrz kościołów i zamków do schyłku XIX wieku.

Najpełniej wypowiedzieli się w nowym stylowym kierunku trzej wybitni architekci z warszawskiego środowiska: Bolesław Podczaszyński (1822 - 1876), Konstanty Wojciechowski (1841 - 1910) i Józef Dziekoński (1844 - 1927), autorzy licznych neogotyckich kościołów, wzniesionych w latach 1870 - 1900.

Szczególnie interesujący jest osiedleńczy zespół w Starej Wsi, woj. siedleckie, obejmujący zamek przebudowany w duchu neogotyckich form i nowo wzniesiony kościół, utrzymany w tychże rygorach stylistycznych (1859 - 1871). Wnętrze zamku — schody, stropy, boazerie, drzwi, okna i meble, a w kościele ołtarze, ambona i konfesjonały świadczą o wybitnym talencie Bolesława Podczaszyńskiego i inwencji twórczej w przetwarzaniu form historycznych, dalekiego od banału późniejszych neogotyckich form autorstwa jego naśladowców.

Fot. 71, 72

Wysokim poziomem artystycznym odznaczają się również neogotyckie wnętrza w zamku w Kórniku, woj. poznańskie, zaprojektowane i urządzone przez warszawskiego architekta Józefa K. Janowskiego (1871 - - 1874).

W 40 - tych latach XIX wieku przyjął się w Polsce rozpowszechniony w Niemczech i w Austrii styl mebli i urządzania wnętrz, zwany „Biedermeier", odznaczających się prostotą i wygodą. Rodzimym odpowiednikiem podobnej reakcji na styl rokoka w wyposażeniu mieszkań były meble „Simmlerowskie", wytwarzane w warszawskich warsztatach Jakuba Simmlera w latach 1830 - 1850. Lekkością, wdziękiem i stabilnością odznaczały się zwłaszcza stoliczki z tarczą prostokątną lub owalną, osadzoną środkiem na rozszerzającej się u dołu wiązce cienkich, fantazyjnie wygiętych nóżek.

W latach 70 - tych nastąpił nawrót mody na meble ozdabiane płaskorzeźbą, toczonymi kolumienkami i tralkami, opatrzone ciężkim rzeźbionym gzymsem. Powtarzającymi się motywami ornamentu były stylizowane liście akantu, rozety, wole oczy i maski zwierzęce. Wytwarzane w warszawskich warsztatach szafy, szafki zegarów stojących, fotele i krzesła, konstrukcji szkieletowo - płytowej, pokryte okleiną na gładkich płaszczyznach, nawiązujące w ogólnych zarysach do stylu barokowych mebli gdańskich, odznaczały się prostotą konstrukcji, szlachetnością proporcji i powściągliwością stosowania środków ornamentalnych. *Fot. 73-76*

Meble pochodzące z krajowych wytwórni z tego okresu nawiązujące w formach i w zdobnictwie do wzorów historycznych, odznaczają się wysoką kulturą artystyczną, starannością wykonania i zaletami użytkowymi. W budowie kredensów, szaf, bieliźniarek, szafek zegarów stojących, stołów i krzeseł stosowano drewno pełne, zdobione płaskorzeźbą głównie na elementach konstrukcyjnych szkieletu (pilastry, kolumienki, ramy, gzymsy i listwy).

Po okresie akademizmu, to jest nawrotu do stylów historycznych, nastąpił w ostatniej ćwierci XIX wieku wyraźny przewrót w poglądach na sprawy artystycznej twórczości, zmierzający do poszukiwania nowego, samoistnego wyrazu w stylu.

Impresjonizm, zapoczątkowany we Francji kierunek artystyczny, zerwał z tradycjami rzeźby akademickiej, podtrzymującymi przywileje tematów historycznych i zwrócił zainteresowanie twórców na sceny brane z życia. Cechą impresjonistycznej rzeźby było malarskie ujęcie bryły, miękkość faktury i gra światłocienia.

U schyłku XIX wieku we wszystkich dziedzinach sztuk plastycznych dał się odczuć kryzys, widoczny w ubóstwie tematów, zamkniętych w kręgu portretu, scen historycznych, krajobrazu i martwej natury, a także w starzeniu się dawnych konwencji malarskich i rzeźbiarskich. Impresjonizm zerwał z tymi tradycjami i zapoczątkował w latach 70 - tych nowy kierunek w sztuce, lecz nie zatrzymał zjawiska zmieniających się szybko poglądów na tę dziedzinę twórczości. Artyści tego okresu wypowiadali swe dążenia i bronili swych programów częściej, niż to zdarzało się dawniej.

Ponad sto lat trwająca dominacja kamienia jako tworzywa w rzeźbie sprzyjała podtrzymywaniu tematów monumentalnych i ubożeniu treści społecznych.

Wyrosły na tle sporów o nową sztukę stylowy kierunek, zwany secesją, a we Francji „le style moderne", był nie tylko kontynuatorem protestu przeciw eklektyzmowi, ale zwiastunem nowych treści w dziełach sztuki
fot. 77-80 i swobody kompozycji. Do swego programu włączyli secesjoniści również hasła odrodzenia sztuki użytkowej, a tym samym rehabilitacji drewna i opieki nad meblarstwem. Plastycy, wyznawcy nowego kierunku, znajdowali w przyrodzie źródło twórczej inspiracji. Ze studiów nad światem roślin i zwierząt czerpali wzory do motywów zdobniczych, które zgrane z sobą i z treścią tematu stały się podstawowym rysem secesyjnej ornamentyki w dekoracji wnętrza.

Współczesny secesji artystyczno - literacki ruch społeczny „Młodej Polski", skupiający w Krakowie wybitnych artystów literatów i socjologów, wyłonił z siebie nowe wartości w dziedzinie estetyki, a w swym programie wysunął na czoło hasła nawrotu do tradycji romantycznych i unarodowienia stylu przez sztukę ludową jako źródło natchnienia. Organami młodopolskiego ruchu były dwa czasopisma: „Życie" i „Chimera".

W roku 1897 krakowscy artyści zawiązali zrzeszenie „Sztuka" o założeniach programowych zbliżonych do nowego europejskiego kierunku, które w latach 1898 - 1902 wystawiało w wydzielonej sali ekspozycyjnej na pokazach secesjonistów w Wiedniu swe prace — m. in. Wacław Szymanowski dwie rzeźby, a Xawery Dunikowski jedną.

Odrodzenie sztuki użytkowej, propagowane w środowisku krakowskim

przez stowarzyszenie „Polska Sztuka Stosowana" (1901), prowadzące przez uszlachetnienie rzemiosła, miało swój rodowód w wołaniu Cypriana Norwida o „piękno kształtu codziennego". Z realizacją tego programu wiązała się kwestia dopływu twórców, pochodzących z warstw chłopskich i organizacji kształcenia zawodowego.

W drugiej połowie XIX wieku w ślad za podnoszeniem się stopy życiowej warstw chłopskich aktywizuje się wegetujące od pewnego czasu małomiasteczkowe cechowe rzemiosło, a na wsi powstają warsztaty stolarzy i cieśli wykazujących uzdolnienia w rzeźbieniu elementów budowlanych — słupów, sosrębów, ościeży drzwiowych, a także mebli i sprzętów.

Utworzona z inicjatywy Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego w 1877 roku w Zakopanem Szkoła Przemysłu Drzewnego, realizująca program narzucony przez austriacką administrację szkolną, nie spełniała pokładanych nadziei na odnowę artystycznego rzemiosła. Dopiero wtedy, gdy Stanisław Witkiewicz w swych architektonicznych dziełach ukazał piękno rodzimej sztuki, a cieśli i snycerzy góralskich oduczył „tyrolszczyzny", zdołał wpłynąć na zmianę metod nauczania i przyczynił się do objęcia kierownictwa tej szkoły przez Stanisława Barabasza w 1901 roku. Od tej pory datuje się nowa era szkoły, która stała się oparciem nowej gałęzi sztuki. Tutaj też pobierała naukę i początki umiejętności snycerskich plejada późniejszych wybitnych twórców: Jan Szczepkowski, Stanisław Sikora, Antoni Kenar i inni.

„Najpoważniejszym artystą, który wyszedł z tego okresu, jest Xawery Dunikowski. I on, jak całe to pokolenie, przeszedł przez impresjonizm, i on oddał hołd symbolizmowi i stylizacji, pojętej zresztą głębiej znacznie niż to czyniła większość jego rówieśników — żeby zatrzymać się wreszcie na poszukiwaniu ekspresji i dojść w tym kierunku do niezwykłej, wyjątkowej wprost potęgi" (Patrz: Literatura, poz. 20).

SZTUKA NOWOCZESNA I WSPÓŁCZESNA

Artyści pierwszej ćwierci XX wieku wypowiadali w pismach założenia programowe swej twórczości i swe tendencje zmierzające do poszukiwania syntezy. W roku 1918 Leon Chwistek (1884 - 1944), malarz, teoretyk sztuki i filozof, współzałożyciel grupy „Formistów", wymienił istnienie w sztuce czterech podstawowych „rzeczywistości", którymi są: a) życie codzienne, czyli prymitywizm, b) realizm, c) wrażenia zmysłowe, to jest impresjonizm, i d) rzeczywistość wizjonerska, czyli futuryzm. Jako kryterium oceny dzieła sztuki przyjął „stopień zgodności dzieła z regułami obowiązującymi w przyjętej przez artystę konwencji widzenia". (Patrz: Literatura, poz. 5).

W latach 30 - tych powstał w Warszawie Instytut Propagandy Sztuki, którego pierwszym dyrektorem został Karol Stryjeński, a od 1935 roku wychodził miesięcznik „Arkady", poważne czasopismo, na łamach którego wypowiadali się wybitni twórcy i które zamieszczało informacje o aktualnych przejawach artystycznego życia w kraju. Problematyka artystycznego meblarstwa była przedmiotem żywego zainteresowania również czasopisma „Dom - Osiedle - Mieszkanie", organu Towarzystwa Reformy Mieszkaniowej, współdziałającego m. in. ze spółdzielnią „Ład". Z okazji wystawy sztuki wnętrza, zorganizowanej w Instytucie Propagandy Sztuki przez tę spółdzielnię, dostrzec było można odejście od jednostronnie pojmowanego funkcjonalizmu, jakiemu ulegano w latach 20 - tych, a powrót do dobrych tradycji dawnego stowarzyszenia „Polska Sztuka Stosowana". Podnoszona wówczas trudna kwestia pogodzenia piękna z użytecznym w zmechanizowanym przemyśle meblarskim nie została do dziś pomyślnie rozwiązana.

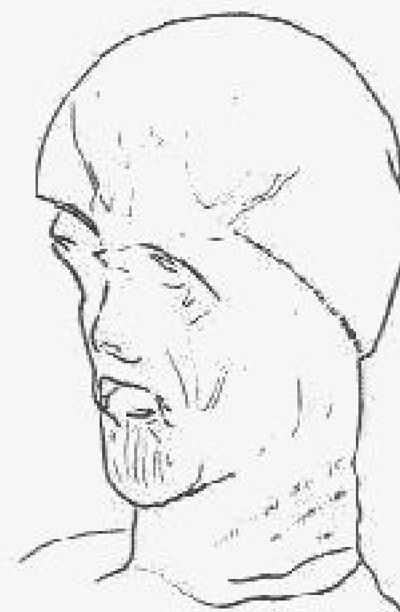
Zorganizowany za naszych czasów Instytut Wzornictwa Przemysłowego nie wpłynął do tej pory na uruchomienie masowej produkcji mebli tanich, praktycznych, przystosowanych do małych mieszkań, a spełniających wymagania estetyki. Indywidualny nowoczesny polski styl, rezultat dociekań artystów poprzedniego okresu, uległ w ostatnim czasie niwelacji pod naporem wszechogarniającego uniwersalizmu.

Oprócz nielicznych wyjątków współcześni dyplomowani rzeźbiarze, pochłonięci pasją poszukiwania czystej formy, nie podjęli próby zatrzymania tego procesu. Mimo tych sprzeczności polska rzeźba w drew-

nie bieżącego stulecia zdobyła w swej społecznej treści i artystycznej formie po stuletnim letargu tak głęboki własny ton, jakim nie mogła poszczycić się współczesna światowa plastyka, na co złożyła się ciągłość wysiłku wielu pokoleń rzeźbiarzy, czerpiących natchnienie z narodowych pragnień i głęboko zakorzenionej kultury.

Rzeźba w drewnie

U schyłku młodopolskiego okresu pojawiły się prądy, będące reakcją na przerosty impresjonizmu, a zwłaszcza secesji, prowadzącej do rozluźnienia spoistości bryły. Wyznawcy nowego kierunku, kubizmu, opowiedzieli się za przywróceniem logiki w budowie formy. W sztuce polskiej nie traktowano kubizmu jako kierunku opartego na ideowych przesłankach, lecz jako jedną z możliwości artystycznej wypowiedzi.



55. August Zamoyski. Portret Zborowskiego, 1923

Od eksperymentów kubistycznych, od rytmiki prostych geometrycznych płaszczyzn i brył zaczął m. in. August Zamoyski (Portret Zborowskiego — głowa, 1923).
Jednym z grona wybitnych rzeźbiarzy, posiłkujących się krystalicznymi załamaniami płaszczyzn przy tworzeniu reliefu, był Jan Szczepkowski (1878 - 1964), uczeń zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego, a w latach 1904 - 1907 krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Wykształcenie swe uzupełniał w Paryżu, gdzie nawiązał kontakt z Rodinem i Bourdellem. W 1925 roku został dyrektorem Miejskiej Szkoły Malarstwa i Sztuk Zdobniczych w Warszawie.
Jego twórczość przechodziła tu kolejne fazy od idealizmu i symboliki do ludowego prymitywu i do cięcia w drewnie form pryzmatycznych. W okresie młodopolskim modelował pełne ekspresji lalki do szopki „Zielonego Balonika" w Krakowie. W 1903 roku wykonał rzeźbę „Dziewki wiejskie", świetne w charakterze i ruchu, a przed 1910 rokiem „Macierzyństwo", temat tak popularny w malarstwie i rzeźbie owego okresu (Wyspiański, Dunikowski). W późniejszej fazie swej twórczości podjął usiłowanie nad skojarzeniem form kubistycznych z ludową tradycją snycerską.
Najwybitniejszym jego dziełem, którego sława odbiła się szerokim

echem w kręgach artystycznych i które rozsławiło polską rzeźbę w świecie, było wnętrze kapliczki „Bożego Narodzenia" wykonane na międzynarodową Wystawę Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu w 1925 roku. Artysta objął kompozycją wnętrze drewnianej kapliczki, zbudowanej z grubych bali „na zrąb", z ołtarzową wnęką usytuowaną w głębi za ścianą „tęczową".

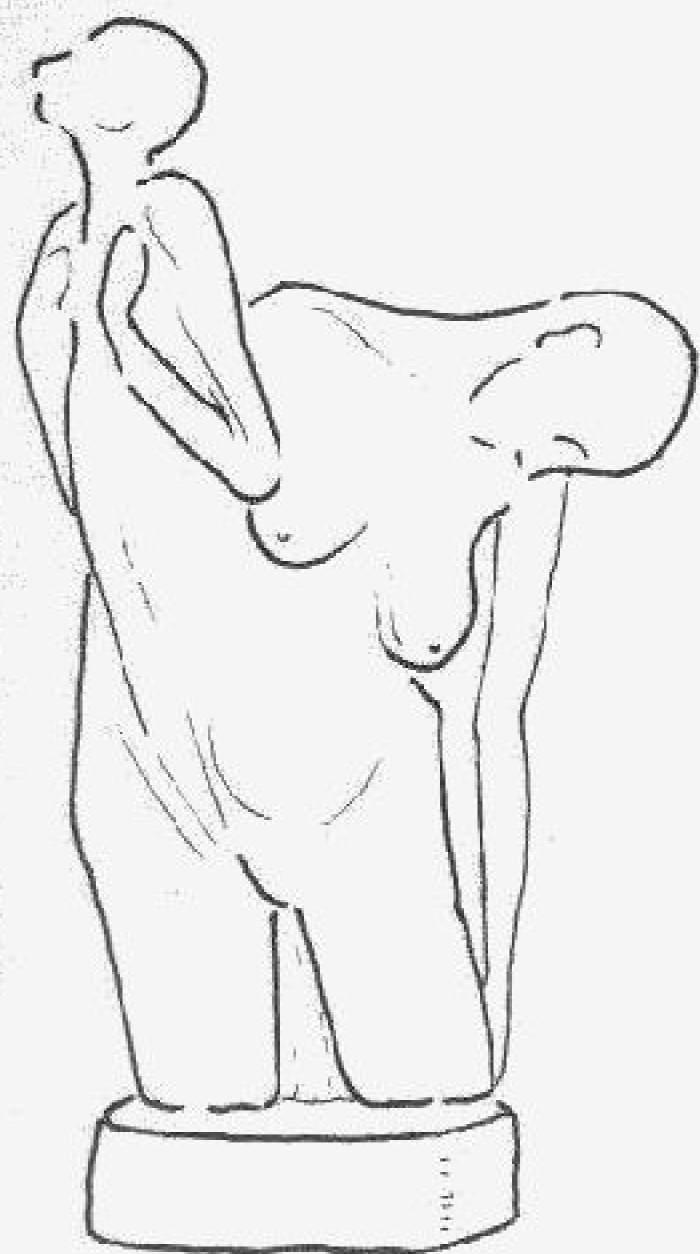
Sceny reliefu Narodzenia przedstawione w ludowych konwencjach polskich szopek rozmieścił artysta w ołtarzowej nastawie, w dwóch bocznych płycinach na ścianie i na słupkach, tworzących ościeża tęczowego otworu. Relief płyciny nad ołtarzem podzielony na 9 kwadratów, przedstawiający główny temat, wiąże w całość kompozycyjną trójkąt Opatrzności ostro wryty w drewno. W dwu bocznych płycinach ukazał Szczepkowski sceny pastoralne, a na krawędziach słupków ościeży figury aniołów grających na trombitach, głęboko wcięte w naroża drewna. Kontrasty światła i cenia reliefu podkreślają padające z ukosa promienie świetlne przez ukryte okna.

Fot. 81

Sąd konkursowy w dniu 31 lipca 1925 roku odznaczył twórcę kapliczki „wielką nagrodą". Oryginał znajduje się w kościele w Dourges we Francji, replika autorska w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Zarówno w tym, jak w następnym dziele o tematyce religijnej, w ołtarzu „Wniebowzięcia NMP" z 1929 roku, zawarte zostały głęboko przemyślane ideowe transpozycje sztuki ludowej, a także odległe echa rzeźb Wita Stwosza.

W pierwszej kapliczce połączył Szczepkowski trzy dyscypliny w jedno arcydzieło — architekturę wnętrza jako oprawę rzeźby wypowiadającej treść tematu i ludową sztukę zdobniczą w ornamentach, podkreślających narodowy charakter całości. On także jako jeden z pierwszych wydobył nie doceniane od dawna snycerskie walory pospolitej sosny, bogactwo rysunkowe jej słojów i mieniącą się barwę jej tkanki oraz grę blasków i cieni skontrastowaną przez głębokie wcięcia dłuta w jedno z najpiękniejszych tworzyw naturalnych.



36. Xawery Dunikowski. Macierzyństwo, 1906

Potężną indywidualność twórcy i pedagoga reprezentował Xawery Dunikowski (1875 - 1964). Po ukończeniu szkoły technicznej rozpoczął naukę rzeźby w warszawskich pracowniach Leopolda Wasilkowskiego i Bolesława Syrewicza. W latach 1896 - 1898 kształcił się w krakowskiej

Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem znakomitych profesorów: Konstantego Laszczki i Leopolda Dauna. Nagrodzone złotym medalem portrety „Henryk Szczygliński" i wcześniejszy „Matka artysty" wykazujące wybitne walory jego sztuki, zjednały mu uznanie w środowiskach twórczych. Siedmioletnia praca nauczycielska w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie (1902 - 1909) to okres ustalania się jego osobowości. W tym właśnie czasie powstała słynna seria rzeźb „Macierzyństwo", wyrażająca w syntetycznym ujęciu głębię symboliki i pokrewny mu tematycznie monumentalny cykl „Kobieta brzemienna" przedstawiający w impresjonistycznej wizji narodziny życia, pełne lirycznego nastroju.



37. Xawery Dunikowski, Głowa redaktora Thumana, 1917 - 1920

Portret fascynuje go nadal w czasie pobytu w Paryżu (1917 - 1920). Wykonana seria głów i popiersi zapowiada kierunek, który po latach przyniesie mu sławę. Szeroko cięte w drewnie płaszczyzny i ostre rysy twarzy podkreślają wyrazistość portretu i żywość mimiki, a statyczność pozy nadaje im pomnikowy charakter, osiągnięty za pomocą niezwykle oszczędnych środków artystycznych (m. in. „Głowa redaktora Thumana" i „Głowa Polki").

Po objęciu katedry rzeźby w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1923) otrzymał zamówienie na wykonanie serii „Głów wawelskich", mającej zapełnić puste kasetony w Sali Poselskiej. Porywające swą wymową patriotyczną dzieło snycerskie, obejmujące 66 głów wybitnych polskich postaci historycznych i współczesnych, nie zostało wyeksponowane zgodnie z pierwotnym zamierzeniem na skutek zastrzeżeń natury konserwatorskiej. Z tej serii najbardziej charakterystyczną dla jego sposobu operowania dłutem w drewnie jest głowa malarza Leona Wyczółkowskiego, zinterpretowana z pewną dozą żartu. Dalszy ciąg tej serii pod wspólną nazwą „Panteon Kultury Polskiej" rzeźbił po 1958 roku, częściowo w drewnie, jako II cykl „Głów wawelskich".

Fot. 82

Nie licząc wymienionych tutaj prac snycerskich Dunikowski tworzył wielkie dzieła także w kamieniu — m. in. pomniki rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego Józefa Dietla (1936) i Wyzwolenia Warmii i Mazur w Olsztynie (1953). Największe sukcesy osiągnął Dunikowski dzięki swemu wielkiemu talentowi w dziedzinie symboliki treści i syntezy

formy. Z jego osobą wiąże się szczytowe osiągnięcie polskiej impre-
Fot. 83 sjonistycznej rzeźby portretowej.

Ten wybitny twórca i nauczyciel nie tylko uczył rzetelnego stosunku do zawodu, ale wpajał w swych uczniów zasady etyczne i ducha patriotyzmu.

Po powrocie z Francji związał się na stałe z życiem narodu i tworzył dzieła noszące na sobie znamiona polskiego charakteru. Ich patriotyczna i społeczna funkcja jest odbiciem osobowości tego niezwykłego Polaka.

„Zadaniem polskich artystów — napisze u szczytu swej sławy — jest tworzyć sztukę, która nie byłaby jeno refleksem cudzej indywidualności, ale która by odpowiadała całkowicie istocie i strukturze umysłowej danego środowiska społecznego, danego narodu". (Patrz: Literatura, poz. 2).

W ślad za ustępującą generacją twórców, wyrosłych w atmosferze Młodej Polski, pojawiła się w pierwszych latach powojennych świeża fala rzeźbiarzy, mających za sobą przeżycia narodowej tragedii, a przed sobą perspektywę dokonujących się przemian społecznych i kulturalnych. Niektórzy z nich zetknęli się bezpośrednio z działającymi jeszcze
Fot. 84, 85 starymi mistrzami — Kuną, Dunikowskim i Szczepkowskim — inni znów mieli już ukształtowany własny pogląd na sztukę. Pamiętajmy, że rzeźbiarze pierwszego dziesiątka lat powojennych mieli pełne ręce roboty przy odbudowie zabytków, przy naprawie i rekonstrukcji kamiennych rzeźb.

Powojenna fala snycerzy, podobnie jak poprzednia sprzed pół wieku, wywiodła się spoza stołecznych środowisk artystycznych, głównie z Zakopanego, będącego pepinierą polskiego snycerstwa XX wieku. Tu bowiem na wyobraźnię młodego pokolenia twórców najsilniej podziałał autentyzm folkloru, wydobytego na widownię przez Stanisława Witkiewicza i podtrzymywanego przez jego następców.

Stanisław Sikora, urodzony w 1911 r. w Stryszowie na Podhalu, wyniósł ze stron rodzinnych znajomość drewna jako tworzywa i surowość form ludowej plastyki. W zakopiańskiej Szkole Przemysłu Drzewnego zaznajomił się ze sztuką snycerską, a rzeźbiarzem o wielostronnym talencie stał się po studiach w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Jego artystyczną osobowość tak oto scharakteryzował Leon Granowski w lapidarnych zdaniach:

„Sikora w kręgu oddziaływań Tadeusza Breyera nauczył się cenić wartość bryły zamkniętej, zwartej konstrukcji, jej wzajemnych układów i zasad kompozycji. Z tego samego źródła wywiódł swą umiejętność dostrzegania w fakcie jednostkowym znamion ogólnych. Sikora zna bowiem wartość oszczędnego gestu struganych chłopskich figur". (L. Granowski — *S. Sikora. Biuro Wystaw Artystycznych*, Opole 1976, s. 3).



38. Stanisław Sikora. Płaskorzeźba z cyklu „Historia Syreny Warszawskiej". Klub dyplomatyczny w Warszawie

W swej wielostronnej pracy rzeźbiarskiej i medalierskiej wykazał szeroki zasięg zainteresowań tematycznych i opanowanie tworzyw. W latach 60 - tych wykonał w drewnie rzeźbę „Bolesław Prus" (obecnie w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza), a dla wnętrz Klubu Dyplomatycznego MSZ w Warszawie 8 obrazów „Historii Syreny Warszawskiej". Zarówno w reliefie tego cyklu, jak i w niedawno ukończonych pełnoplastycznych zwartych bryłach rzeźb „Przedszkolak" i „Macierzyństwo", poświęconych tematyce społecznej, Sikora wykorzystał rytmikę słojów drewna jako sojusznika współdziałającego w modelowaniu formy.

Swoim poglądem na pracę i zadania artysty dawał wyraz m. in. w następujących wypowiedziach:

Fot. 86

„Artysta wychwytuje wartości podświadomych impulsów i utrwala w Formie konkretnej nadając im indywidualny wyraz". „Dać pierwszeństwo treści nad formą i nie zapominać, że wszystko, co tworzymy, powinno być jedynie syntezą otaczających nas zjawisk".

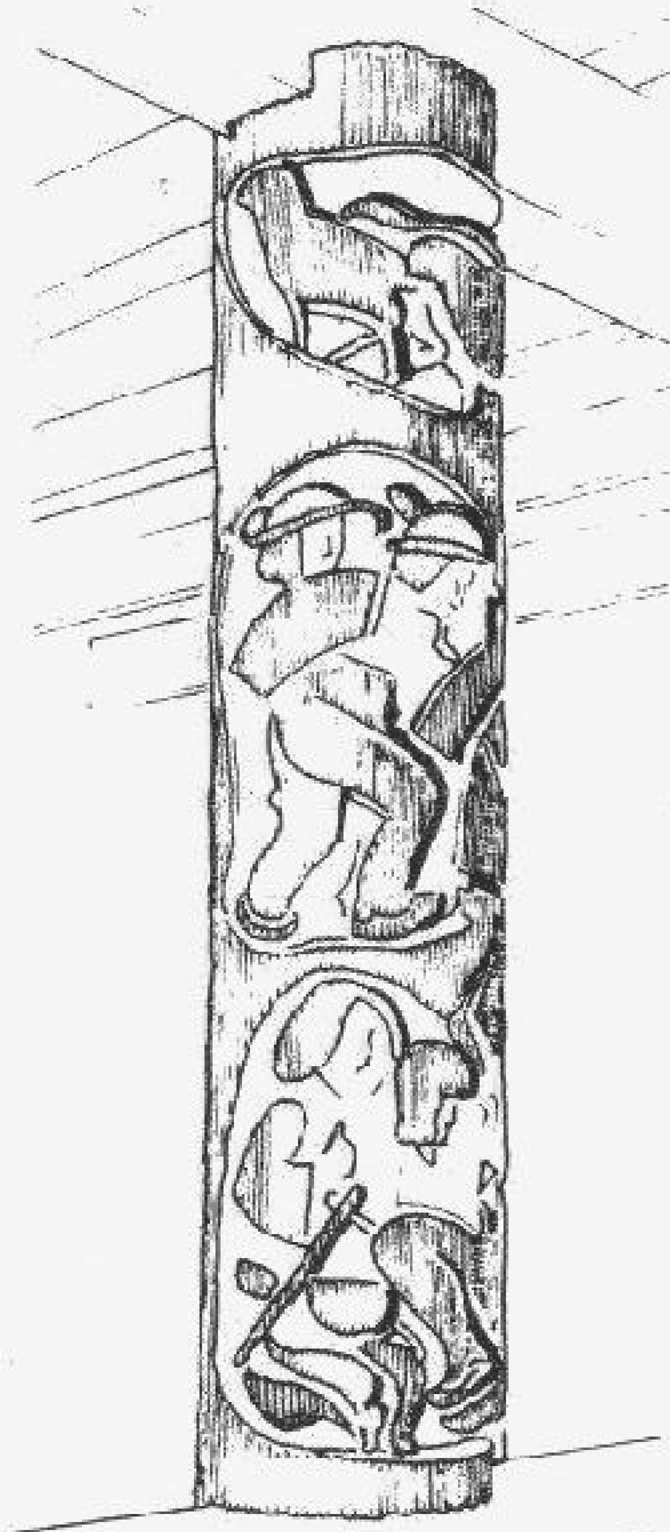
„Rzeźba niezależnie od tego, w jakiej przedstawiona konwencji, powinna być przede wszystkim dobra, a więc mówić jak najwięcej o naszych czasach, dokumentować, co w nich się dzieje: przemiany zachodzące, istnienie, rozwój kulturalny narodu". (K. Zielińska — *Stanisław Sikora. Album Centralnego Biura Wystaw Artystycznych*, Warszawa 1976).

Z zakopiańskiego środowiska artystów plastyków wyszedł również czołowy przedstawiciel średniego pokolenia rzeźbiarzy Antoni Kenar (1906 - 1958), dyrektor Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem, nauczyciel i opiekun licznego grona wychowanków, o których mówiło się później jako o „szkole Kenara". Jego hasłem było: „Tworzyć formy o ludziach, a nie ludzi z drewna", co przełożone na język plastyki oznaczało zerwanie z naturalizmem poprzednich okresów, podtrzymywanie więzi z rzeźbą ludową, poznanie logiki użycia drewna i zrozumienie jego roli w tradycyjnej architekturze. Drewniane tworzywo stawało się łącznikiem, sprzęgającym artystę z otaczającym go światem.

Kenar był jednym z nielicznych rzeźbiarzy, który dał nowoczesny wyraz Witkiewiczowskiej idei urządzania pomieszczeń, w których ściany, stropy i wewnętrzne wyposażenie mają tworzyć organiczną całość,

tak jak bywało w architekturze XVII i XVIII wieku i jak pozostało w tradycyjnej izbie góralskiej.

W końcu lat 30 - tych powstało na Gubałówce w Zakopanem schronisko z restauracją Ligi Popierania Turystyki, jedno z najbardziej udanych dzieł, będących wynikiem współpracy architektów, snycerzy i dekoratorów wnętrz. Wykonane w płaskim reliefie ścienne panneau „Jazda saniami do ślubu" oraz na nieokorowanym słupie z jaworowego pnia głęboko cięta półplastyczna rzeźba „Owce na hali" są znakomitym świadectwem oryginalnej twórczości inspirowanej przez folklor. Należy tu dodać, że projekt znakomitego artysty rzeźbili razem z nim jego uczniowie ze Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem.



39. Antoni Kenar. Słup płaskorzeźbiony podpierający strop w sali restauracyjnej na Gubałówce w Zakopanem, ok. 1935

Uczeń Kenara z lat 1950 - 1952 i kontynuator jego artystycznych idei i metod dydaktycznych, Antoni Rząsa (1919 - 1980), wykładowca w Państwowym Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem, oparł się w swej działalności na tradycjach autentycznej rzeźby ludowej, której uczuciowy ładunek stał się dlań źródłem twórczej inspiracji. W postaciach ze znanego i powtarzalnego repertuaru każda z jego rzeźb ma własny indywidualny wyraz. Żadna z nich nie jest kopią ludowych świątków, ani nie nosi na sobie znamion maniery fałszywego prymitywu.

Nie portretowane twarze jego figur pełne smutku, melancholii i powagi wymodelowane są tak, jakby miały coś do powiedzenia. Oprócz rzeźb o bogatej tematyce pozostawił testament swej twórczości, wypowiedziany na kilka lat przed śmiercią: „Rzeźba skończona, wymuskana, nic nie mówi — żyje, a mówi tylko ta, która dopiero jest zaczęta". O nim to wyraził się Wojciech Skrodzki „w pracach Rząsy narzuca się nam ich ludzka ekspresja, której celom podporządkowano zasady rządzone sposobami deformowania i upraszczania postaci". (Patrz: Literatura, poz. 28).

Inny uczeń tej „szkoły", Stanisław Kulon, określił swój stosunek do polskiej kultury w zdaniu: „trzeba wyrastać z własnego pnia" i tej dewizie pozostaje wierny. W jednej z jego rzeźb, będącej swego rodzaju repliką dzieła Michała Anioła, „Prawodawca Mojżesz" wznosi nad głową tablice dekalogu w formie połówek rozszczepionego pnia drzewa. Ten pozorny prymityw kryje w sobie głęboką alegorię. W pra-

Fot. 90

cy pt. „Spotkanie", eksponowanej w 1979 roku w Zachęcie na ogólnopolskiej wystawie „Rzeźba XXXV - lecia", ukazał autor dwie ludzkie postacie z rozłożonymi rękoma, ustawione naprzeciw siebie na desce w odległości 2,5 m. Przeskalowana długość rozwarcia ramion ok. 120 cm w stosunku do wysokości figur 90 cm, nadnaturalnie powiększone stopy i dłonie sugerują widzowi myśl, jak gdyby rzeźbiarz pragnął wyrazić tym sposobem ładunek radości ze spotkania przyjaciół po długiej rozłące.



40. Henryk Tarkowski. Kopernik, 1979

W rzeźbach obu postaci silnie zaakcentował zgodność formy z sosnowym tworzywem, nasyciwszy słoje letniego przyrostu drewna biało barwiącym płynem. Skontrastowana tym sposobem linearna rytmika jasnych i ciemnych słojów sosny, opasująca miąższość bryły, podkreślała nadane jej kształty. Nawet nieregularność budowy drewna, obecność sęków i zmiany barwy wykorzystał rzeźbiarz uczyniwszy koncesję z formy na rzecz współgrającego z nią piękna materii.

Zdecydowana większość eksponatów zgromadzonych na wystawie „Trzydziestopięciolecia" wyrażała podobne tendencje, ukryte w mniej lub więcej czytelnej symbolice i w sposobie traktowania drewna.

Odmienny zgoła kierunek twórczy prezentowała w swych dziełach grupa plastyków „Zachęta" na czerwcowej wystawie 1979 roku w auli Politechniki Warszawskiej. Przeważały rzeźby ludzi współczesnych, jedno - lub dwufiguralne, popiersia i głowy, podane w tradycyjnych konwencjach formalnych, niewiele odbiegłych od realizmu. Głowy historycznych i legendarnych postaci (Kopernik, Janosik), ujęte statycznie, portret aktora w ruchu, ludzie w życiu codziennym, a także ich uczucia i nastroje wyrażone w czytelnej symbolice — oto tematyczny program wystawy.

Fot. 91

Henryk Tarkowski, autor głowy Kopernika, stworzył ze znanych portretów astronoma syntezę jego podobizny wyrażoną w wydłużonym kształcie głowy i nieznacznie zaakcentowanych rysach twarzy. Pragnąc wydobyć z drewna (grusza) jego fakturalne walory, wyzyskał delikatny rysunek słojów przez dośrodkowe sklejanie warstw deseczek, układanych symetrycznie wzdłuż osi twarzy. Zbiegły się tutaj dwa zamiary rzeźbiarza — wykorzystanie struktury tworzywa i zabezpieczanie przed spękaniem bryły o wymiarach 40 x 90 cm.

Tadeusz Świerczek przedstawił w rzeźbie figuralnej „Z dobrym plonem" (30 x 70 cm) dziewczynę niosącą przed sobą kosz zebranych owoców. Niekonwencjonalnie skomponowane rozłożenie mas i przesunięcie środka ciężkości wywołuje złudzenie ruchu. Dynamiczna linia łącząca odsadzone do tyłu głowę i tors, a wysuniętą ku przodowi nogę, tworzy oparcie stożkowej bryły kosza, odmiennej fakturalnie. Linia drugiej nogi i zarys wygiętej sylwety potęgują wrażenie wysiłku.

Oprócz renomowanych rzeźbiarzy, skupionych w większych miastach i wystawiających swe prace w salonach artystycznych, działają również twórcy wykształceni w kunszcie snycerskim, zamieszkali w małych ośrodkach miejskich i na wsiach, zazwyczaj w odosobnieniu. Do takich należy m. in. Tadeusz Niewiadomski, urodzony w 1931 roku, zamieszkały w Białej Podlaskiej. Nie przyjęty do Akademii Sztuk Pięknych z braku miejsc, uczył się dwa lata w Państwowym Ognisku Plastycznym na Nowolipiu w Warszawie pod kierunkiem Marii Gorełówny. Na stulecie Powstania Styczniowego wyrzeźbił z topoli orła dla Muzeum w Cytadeli.

Fot. 92

Osiedliwszy się na Podlasiu podjął w 70 - tych latach zadanie wyrzeźbienia scen pasyjnych w otwartym krajobrazie w Kodniu nad Bugiem. Figury wyciosane z pni drzew bez dbałości o szczegóły, jakby niedokończone, wyrażają w gestach i twarzach boleść, cierpienie, smutek, lecz nie rozpacz. Niektóre z postaci to obrobione z grubsza poskręcane konary drzew, ustawione na kalwaryjskich stacjach, jako tłum towarzyszący Pasji, zastygły w odrętwieniu.

Fot. 93, 94



41. Tadeusz Świerczek. „Z dobrym plonem", 1979

Utalentowanym snycerzem, zajmującym się z upodobaniem rzeźbieniem pamiątkarskich figurek leśnych zwierząt, jest Tadeusz Miller, architekt z wykształcenia, plastyk z zamiłowania, zamieszkały w Bielsku Podlaskim. Swe naturalistyczne figurki białowieskiego zwierzyńca traktuje autor jako próbę przeciwstawienia banalnej galanterii produkowanej na zamówienie spółdzielni „Cepelia". W sposobie interpretacji sylwety żubrów i jeleni autor obrał własną metodę przedstawienia figury zwierzęcia w jego zwykłej postawie, gdy schylony zgryza trawę przesuwając się powoli do przodu. Znakomicie wystudiowana linia grzbietu i karku, ustawienie nóg i pofałdowania skóry nadają statycznym figurkom pozory ruchu.

W ostatnich latach stały się popularne tak zwane plenery rzeźbiarskie, organizowane w atrakcyjnych pod względem turystycznym miejscowościach (Białowieża, Ciechocinek, Podgórze Sudeckie) przez regionalne stowarzyszenia artystów plastyków. Pokłosie tych imprez w postaci rzeźb figuralnych i dzieł „sztuki nieprzedstawiającej" bądź też obiektów użytkowych pozostają zazwyczaj na miejscu ustawiane w parkach jako ich trwała ozdoba. Nie budzą one w tej roli zastrzeżeń, jeżeli zostały wyrzeźbione w kamieniu lub wykute w metalu, tworzyw odpornych na destrukcyjne działanie czynników atmosferycznych. Najczęściej jednak w czasie odbywania pleneru rzeźbi się w drewnie, i to takich gatunków i asortymentów, jakie można najłatwiej pozyskać i obrabiać. Drewno namoknięte albo nie wysuszone po ścięciu jest znacznie podatniejsze do rzeźbienia aniżeli powietrznosuche. *Fot. 103*

Dzieło rzeźbiarskie wyrobione z niewyschniętego pnia i cięte bez respektu dla jego struktury, ustawione w parku, nie osłonięte przed słońcem i deszczem i nie zabezpieczone przed przyspieszonym wysychaniem paczy się i pęka. Proces naturalnej destrukcji tych dzieł sztuki, wykonanych kosztem nieraz dużego wysiłku artysty, a zarazem znacznego nakładu środków społecznych, przebiega tym szybciej, im głębiej wcina się rzeźbiarz w miąższ drewna, zadając gwałt jego komórkowej budowie. *Fot. 95*

Taki właśnie los zgotowano rzeźbom i przedmiotom artystycznego rzemiosła, wykonanym w dwóch kolejnych plenerach w Ciechocinku w latach 1976 i 1977.

Wśród eksponatów ustawionych na stałe w ciechocińskich parkach wyróżnia się tematem i kompozycją „Zabawa z delfinem" (ok. 200 x x 150 cm) dłuta Józefa Makowskiego. Naturalistycznie ujęta figura dziecka, siedzącego okrakiem na ociosanym z gruba pniu przedstawiającym delfina, jest niecodziennym alegorycznym tematem, inspirowanym przez rzeźbę baroku. Trafnie wydobyte złudzenie prądu powietrza, któremu ulega odchylone do tyłu dziecko — te zalety kompozycji wzbogaca zróżnicowanie fakturalne odziomkowej chropowatej części pnia przedstawiającej delfina i miękko wymodelowanej figury dziecka. *Fot. 96*

Są to niewątpliwe zalety dzieła jako przykładu przebiegającego logicznie skojarzenia klasycznej formy z prymitywem.
Dyskusyjnie wypada ocena zamierzonej funkcji pleneru w konfrontacji z jego społecznym odbiorem. W przedmowie do katalogu tej plenerowej wystawy czytamy: „organizatorzy pleneru wyszli naprzeciw społecznemu zapotrzebowaniu, stwarzając warunki bezpośredniego kontaktu z dziełem sztuki w postaci rzeźb w zacisznym parku". Autorzy jednak nie sprawdzili reakcji widzów, ludzi nie przygotowanych do odbioru symboliki i nie rozumiejących wymowy współczesnej rzeźby. Brak bezpośredniego kontaktu twórcy z odbiorcą dzieła sztuki stwarza między nimi przepaść tym tragiczniejszą w skutkach, że obie strony na tym tracą, a największą stratę ponosi narodowa kultura.

Sztuka użytkowa XX wieku

Ruch młodopolski odegrał doniosłą rolę w procesie odnowy rodzimego snycerstwa oraz integracji architektury, rzeźby i artystycznego rzemiosła.

„Sztuka i przemysł artystyczny — pisał Stanisław Witkiewicz — są pierwszorzędnego znaczenia pierwiastkami w życiu ludzkości, tak powszechnymi, iż niepodobna prawie przypuścić istnienia społeczeństwa jako tako ucywilizowanego, które by swojej sztuki i swoich upodobań artystycznych w życiu codziennym nie miało" (Patrz: Literatura, poz. 41).

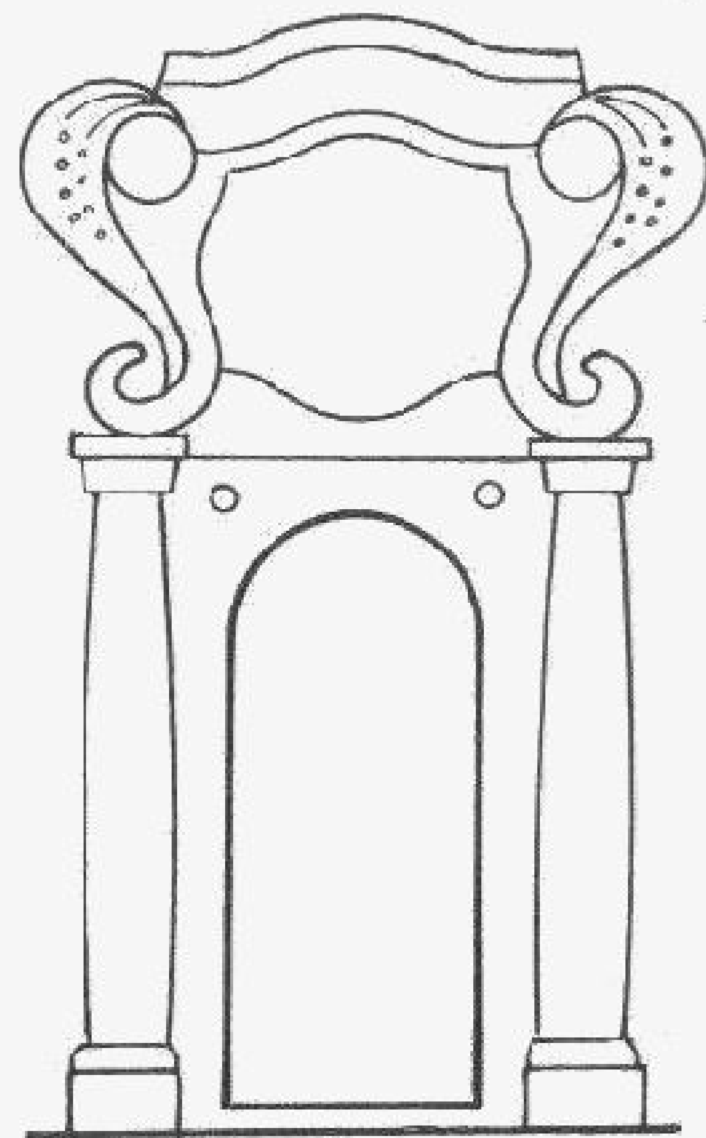
Problem współistnienia sztuki, rzemiosła i standardowej produkcji fabrycznej, podejmowany w połowie XIX wieku w Anglii, znalazł w Polsce propagatorów w osobach wybitnych artystów plastyków i architektów. W ślad za Witkiewiczem, który wcielał w życie idee odnowienia artystycznego rzemiosła w swej działalności architektoniczej, poszli inni wybitni architekci: Józef Czajkowski (1872 - 1947), Wojciech Jastrzębowski (1884 - 1964) i Karol Stryjeński (1887 - 1932), następny z kolei dyrektor szkoły zakopiańskiej. Z ich inicjatywy powstało „Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego" (1908) wspierające akcję nauczania zawodu dzieci chłopskich, następnie spółdzielnia „Warsztaty Krakowskie" (1913) i wreszcie inna instytucja spółdzielcza „Ład" (1926).
Okres secesji pozostawił po sobie interesujące przykłady starań plastyków o całkowite wyposażenie pomieszczeń mieszkalnych, hoteli,

hal dworcowych i sklepów w urządzenia stałe (wbudowane) i przenośne (meble). Udanym przykładem współpracy architekta z plastykami są wnętrza sanatorium K. Dłuskiego w Zakopanem, urządzone w latach 1910 - 1911 przez zespół w składzie: K. Frycz, wybitny scenarzysta, współautor dekoracji cukierni „Jama Michalikowa" w Krakowie, A. Uziembło, J. Rembowski i miejscowy snycerz Wojciech Brzega. W Warszawie zachowały się z tego okresu m. in. dwa gmachy, których autorzy traktowali budynek i jego wyposażenie jako integralną całość: Hotel „Bristol" — 1899 (Władysław Marconi, architekt, członek Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej) i Bank Towarzystw Spółdzielczych 1912 - 1917 (Jan Heurich junior architekt, jeden z założycieli warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych).

Ocalały również piękne rzeźbione drzwi wejściowe w Domu Stowarzyszenia Techników Polskich w Warszawie na ulicy Czackiego 3/5 pochodzące z pierwszej dekady XX stulecia (Jan Fijałkowski). Otwór przesklepiony płaskim łukiem o wymiarach 140 x 320 cm zamykają dwuskrzydłowe dębowe, częściowo oszklone drzwi. Płaskorzeźbiony cokół i gzyms koronujący skomponowane pod wpływem form późnego baroku (woluty, kartusze, girlandy i liście akantu) ilustrują pewien okres działalności warszawskich warsztatów snycerskich.

Nowe zamówienia społeczne odpowiadające wymogom użytkowym współczesnego życia oraz będąca ich wyrazem prostota i harmonia formy stały się programem twórczości warsztatów stolarsko - snycerskich. Momentem przełomowym narodzin nowego stylu była Wystawa Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku, która stała się okazją nie tylko do zaakcentowania odrębności naszej plastyki, ale również do zamanifestowania politycznej i kulturalnej racji stanu po odzyskaniu niepodległości. Organizator i komisarz działu polskiego na wystawie Jerzy Warchałowski, wybitny przedstawiciel odnowy rzemiosła, przyczynił się do uznania faktu, iż sukces na tej światowej imprezie osiągnęły tendencje dekoracyjne, które wiodły od polichromii Matejki w kościele Mariackim do poszukiwań inspiracji twórczej w skarbnicy sztuki ludowej.

Poważnym wydarzeniem w architekturze sakralnej lat 30 - tych było wybudowanie w Białymstoku kościoła Św. Rocha. W tym awangardo-



42. Karol Frycz. Portal w sali cukierni Michalika w Krakowie, 1905

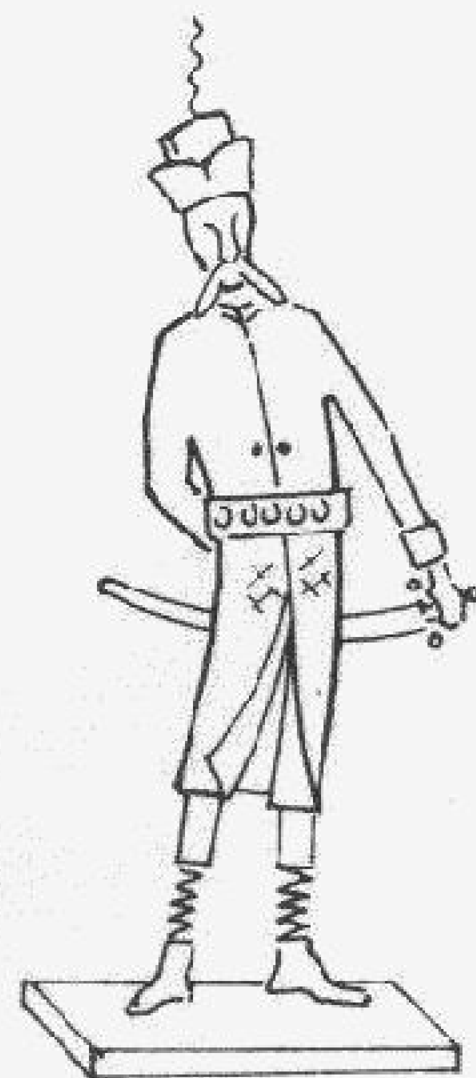
Fot. 97

wym dziele architekta Oskara Sosnowskiego, znakomicie eksponowanym, urzeczywistniono panujące wówczas w plastyce tendencje wyrażania form za pomocą krystalicznie załamanych płaszczyzn reliefu. W tymże duchu wypowiadał się również architekt Lech Niemojewski m. in. w projekcie ołtarzy do kościoła parafialnego w Gralewie. Był to okres, w którym wybitni plastycy uczestniczyli w urządzaniu wnętrz w nowo wznoszonych obiektach społecznych. Zasłużoną renomę zdobył Antoni Kenar wraz ze swymi uczniami przy ozdabianiu sal w schronisku Ligi Popierania Turystyki, wybudowanym na Gubałówce.
Działające w międzywojennym okresie warszawskie Towarzystwo Reformy Mieszkaniowej propagowało nowe kierunki stylowe w urządzaniu zwłaszcza małych izb. „Najmniejsze mieszkanie jest odpowiednio przystosowaną formą dużego, a nie jego miniaturą" — głosiło jedno z haseł Towarzystwa przy ustalaniu wytycznych projektowania nowych typów mebli, przystosowanych do zmienionych warunków mieszkaniowych. O ich wartości jako dzieł artystycznego przemysłu decydowały nie ozdoby snycerskie, lecz funkcja, proporcje i umiejętnie wykorzystana faktura detalu. Działająca przy Towarzystwie poradnia i publikacje typu „Dom - Osiedle - Mieszkanie" przyczyniły się do uznania sprawy urządzenia małych mieszkań jako ważnej kwestii społecznej. Osiągnięcia polskiej plastyki z lat 1935 - 1939 znajdowały odbicie na łamach periodyku „Arkady", skupiającego twórców i teoretyków. Głoszone idee przedwojennych stowarzyszeń społecznych i artystycznych o potrzebie podniesienia kultury plastycznej w architekturze nie znalazły szerokiego odzewu ani wśród inwestorów, ani w środowiskach twórczych. Udział robót rzeźbiarskich przy ozdabianiu wnętrz licznych gmachów budowanych obecnie w porównaniu do dorobku pierwszego 40 - lecia naszego wieku w tej dziedzinie jest w stosunku do obecnych możliwości nader skromny.
Jest on jeszcze skromniejszy, zwłaszcza w operowaniu drewnianym tworzywem. W licznych domach wypoczynkowych wznoszonych przez instytucje społeczne uwaga plastyków skupia się głównie na barwnych mozaikach z terrakoty, granitu, piaskowca, a nawet z rzecznych otoczaków i betonu. Rezygnacja z drewna na rzecz tworzyw mineralnych, używanych do licowania ścian w pomieszczeniach, w których ludzie

mają zaznać duchowego i fizycznego wypoczynku, jest w naszym klimacie zbyt ryzykowna, a od naszej narodowej tradycji odległa.
Do wybitnych osiągnięć dekoracyjnych ostatniej doby należy seria 8 syren Stanisława Sikory w Klubie Dyplomatycznym MSZ w Warszawie i cykl płaskorzeźb Alfreda Łosowskiego, wykonanych również w drewnie, ozdabiających salę jadalną hotelu „Posejdon" w Jelitkowie nad Zatoką Gdańską.
Od kilkunastu lat zaczął wzrastać wśród pewnych grup społecznych popyt na kopie mebli stylowych, rzeźbionych i wyściełanych. Uruchomienie specjalistycznych wytwórni pociągnęło za sobą konieczność kształcenia mistrzów tej gałęzi artystycznego rzemiosła nie tylko poprzez sieć szkolną, ale również w placówkach doskonalenia zawodowego. W warsztatach toruńskiego Zakładu Doskonalenia Zawodu w Łabiszynie uczniowie — oprócz zajęć przy wykonywaniu mebli — rzeźbią figury na zadany temat lub na konkurs. Przeniosły się tutaj i utrwaliły tradycje zakopiańskiej szkoły im. Antoniego Kenara, wdrażane przez jej absolwenta Andrzeja Woźnego. Fot. 98-100

Zabawki

Próby nadania zabawkom charakteru przedmiotów sztuki, pobudzających wyobraźnię dzieci do samodzielnej twórczości w operowaniu drewnem, podjęła jako jedna z pierwszych malarka Zofia Stryjeńska w 1919 roku. Dynamiczna w sylwecie i dowcipna w pomyśle sylweta „Cześnika" w kontuszu i kołpaku z karabelą u boku kłania się, zginając się na sprężynach, imitujących pomarszczone cholewy butów. Ten oryginalny typ zabawki zasługuje na wznowienie produkcji w rzędzie innych znakomitych wyrobów pamiątkarskich.


43. Zofia Stryjeńska. Cześnik — zabawka, 1919

Pomyślane jako zabawki, a cenne ze stanowiska metod nauczania snycerstwa, są prace szkolne uczniów klasy I Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Supraślu, w woj. białostockim, istniejącego od 1953 roku. Wprowadzenie usłojenia i barwy drewna do współudziału w tworzeniu kształtu i uzyskiwaniu efektów fakturalnych sprzyja opanowaniu znajomości natury różnych gatunków tego szlachetnego tworzywa i kształceniu plastycznej wyobraźni. Fot. 101-103

LUDOWA SZTUKA SNYCERSKA

W pewnych okresach rozwoju naszej kultury artystycznej wyodrębniały się z oficjalnych warsztatowych kierunków sztuki prądy twórczości samorodnej, wypowiadającej własne treści w formach swoistych. Ich źródłem bywały echa kultury pierwotnej bądź też spóźnione i zdeformowane wzory minionych ogólnoeuropejskich stylów.
Zdobnicza sztuka ludowa powstawała i rozwijała się nie tylko w atmosferze zamówień społecznego środowiska, ale również z indywidualnej woli twórcy i wewnętrznych jego pobudek. W dziedzinie snycerstwa obejmującej rzeźbę i pokrewne z nią artystyczne rękodzieła — stolarstwo i ciesiołkę — nie istniały ściśle granice kompetencji. Niezależnie od tego, czy cieśla był samoukiem, czy mistrzem cechowym, był jednocześnie artystą w swoim zawodzie, znającym wymowę ornamentu i umiejącym nim operować.
Sztuka ornamentalna uprawiana przez artystyczne rzemiosła i przez twórców ludowych, zajmujących się wytwarzaniem przedmiotów użytkowych, niegdyś bujna, stosowana powszechnie, traci na swej żywotności i powszechności pod naporem przemysłu. Ponieważ tkwią w niej niezastąpione wartości, jej poznanie, utrwalanie i rozwijanie jest obowiązkiem naszego pokolenia.

Rzeźba figuralna

Przegląd rozwoju drewnianej rzeźby figuralnej w Polsce od znanych najstarszych dzieł z czasów pogańskich (głowa z osady bagiennej w Jankowie XVIII - IX wiek) i chrześcijańskich („Opłakiwanie'' z Wojnicza — początek XIV wieku), aż do najnowszych potwierdza fakt, iż w tym dziale sztuki plastycznej splatały się wzajemnie dwa nurty — jeden najwcześniejszy wypływający z przyrodzonych człowiekowi spontanicznych zamiłowań do artystycznej twórczości, i drugi, późniejszy, oparty na warsztatowej rutynie. Impulsem powstania dzieła sztuki samorodnej była wewnętrzna potrzeba twórcy, a sztuki zawodowej — zamówienie indywidualne bądź też społeczne.
Rozgraniczenie jednego nurtu od drugiego jest możliwe tylko na drodze umownej, nie da się bowiem oznaczyć dokładnie przynależności dzieła od sztuki samorodnej (gdybyśmy przyjęli takie określenie jako

zastępcze sztuki ludowej) bądź do warsztatowej, zawodowej. Uwaga ta dotyczyć może zarówno treści dzieła sztuki, jak i formy, wybranego tematu oraz użytych środków artystycznego wyrazu.
Artyści ludowi i warsztatowi niewiele różnili się między sobą stopniem opanowania technologii drewna jako tworzywa i zasad jego obróbki. Różnili się tylko formacją artystycznej kultury i zakresem technicznych umiejętności. Jeden i drugi snycerz zresztą bywał nierzadko jednocześnie stolarzem, cieślą i architektem.
Oprócz tych dwu grup twórców działali w przeszłości i działają obecnie naśladowcy jednych i drugich, czyli odtwórcy pomysłu, tematu, techniki, maniery i stylu. Drogą powtarzania pomysłu powstawały serie różnie interpretowanego danego tematu, warunkujące wytworzenie się kanonów, uznawanych w określonym środowisku i z kolei narodziny stylu, jako wieloznacznego pojęcia,

„jako konieczną spoistą jedność wszystkich wytworów danego okresu, jako zespół dzieł sztuki odznaczających się podobieństwem artystycznym o cechach pozwalających na łączenie ich w grupy i wiązanie tych grup z teoretycznymi ideami, okolicznościami historycznymi, talentem twórców i innymi czynnikami, tworzącymi ich genetyczny kontekst". (Patrz: Literatura, poz. 1).

Innymi słowy stylem nazywamy zespół cech formalnych i duchowych, charakteryzujących tendencje rozwojowe sztuki w danym okresie historycznym, w danym kraju, regionie, grupie społecznej, a nawet osobowości twórcy. Nie bez racji Stanisław Witkiewicz nazwał kierunek ludowej twórczości w budownictwie i snycerstwie panujący na Podhalu w końcu XIX wieku stylem zakopiańskim. Propagowanie go natomiast jako ogólnonarodowego stylu oparte było na mylnych przesłankach. *Fot. 104*
Na tle rozwarstwiania się zainteresowań i kwalifikacji twórczych w snycerstwie zaczęto wyodrębniać najpierw dzieła tzw. sztuki czystej od użytkowej, a potem odpowiedniki ich pojęciowych określeń: rzeźby w drewnie od wyrobów artystycznego rzemiosła i wreszcie artystów od rzemieślników. W historii polskiego snycerstwa znana jest owszem współpraca rzeźbiarza z odpowiednio wykwalifikowanym artystą stolarzem, lecz i tutaj granica podziału zadań między nimi bywała płynna. W społeczności wiejskiej i małomiasteczkowej natomiast miejscowy snycerz nierzadko uprawiał osobiście stolarstwo, a nawet ciesiołkę, ozdabiając budynki rzeźbą figuralną i ornamentalnym reliefem.

Używane określenie „rzeźba ludowa" oznacza dziś umownie dzieło snycerskie wykonane z woli twórczej samorodnego artysty, pochodzącego z ludu, na zaspokojenie emocjonalnych lub estetycznych potrzeb własnych lub swego społecznego środowiska. Określenie „współczesna rzeźba ludowa" odnosi się do rzeźby wykonanej po 1945 roku przez autora pochodzącego ze środowisk wiejskich i małomiasteczkowych, nie mającego wykształcenia w zakresie plastyki, kontynuatora tradycyjnej rzeźby wykonywanej na potrzeby szerokich warstw odbiorców.
Zanim podjęto systematyczne badania w dziedzinie ludowej plastyki przyjmowano jako jej cechę prymitywną formę i naiwną treść. Wzrost popytu na dzieła sztuki ludowej ze strony odbiorców spoza środowisk wiejskich doprowadził do podrabiania form ludowych przez snycerzy wykształconych zawodowo.

„Co to w końcu oznacza prymityw — zapytuje Jan Cybis — Lansowanie prymitywu, czyli udawanego prostactwa jest najczęściej pokrywką nieudolności albo manierą, sztucznie wywołaną ze względu na modę w kręgu odbiorców. W rysunkach jaskiniowych nie ma nic z tego rodzaju prymitywności, one nic nie udają, tak samo jak sztuka ludów kolorowych. Nasze prymityzowanie jest wyłącznie dyletantyzmem". (Patrz: Literatura, poz. 6).

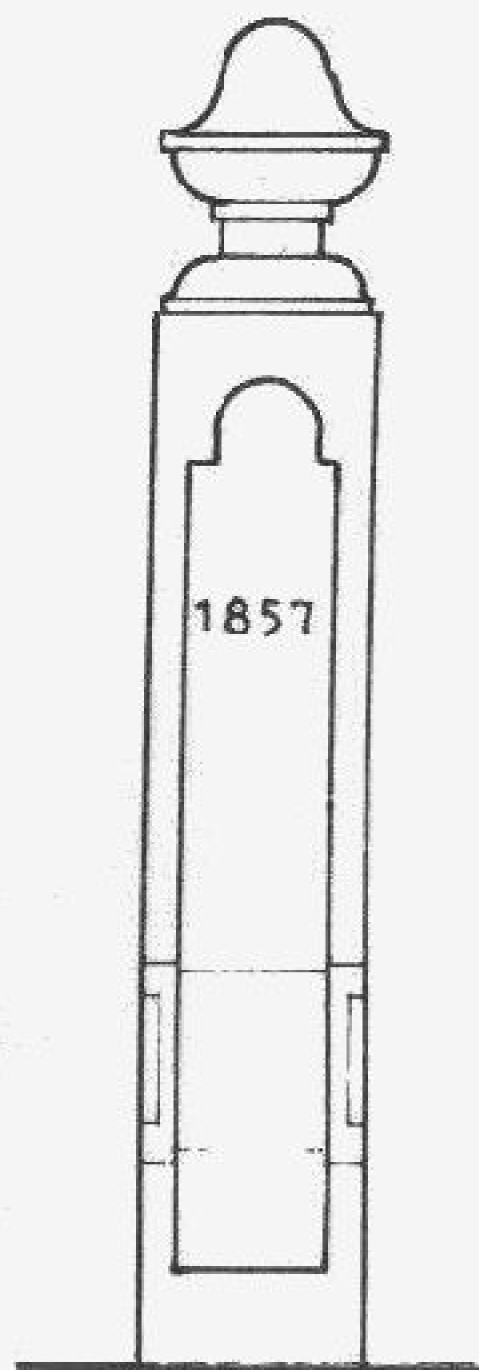
Rzeźby ludowe bywają istotnie w wielu przykładach niezdarne, lecz spoza tej nieudolnej formy wyłania się ucieleśnienie stanu uczuć, jakie przeżywał twórca, wyrażonych w sposób szczery i czytelny. Są one nade wszystko prawdziwe. Nie prymityw, lecz przeciwnie świeżość pomysłów i inwencja artystyczna jest cechą sztuki ludowej, rzucającą się w oczy zwłaszcza w przedmiotach sztuki użytkowej. W tej grupie wytworów obowiązywała od wieków zasada trójjedności funkcji, środków artystycznej wypowiedzi i kształtu.
Według Dobrowolskiego „forma ludowych dzieł rzeźbiarskich jest rezultatem załamywania się realistycznych intencji twórczych rzeźbiarza na trudnościach natury technicznej i psychicznej, przez co rzeźba przybiera kształty najprostsze, ale o dużych wartościach konstrukcyjno - - dekoracyjnych".
Rzeźba kultowa w takiej postaci, w jakiej dochowała się w naturze lub ikonografii, rzadko sięgała wstecz poza wiek XV („Pieta" z Lutocina). W całokształcie zaś życie religijne warstw chłopskich znalazło swe odbicie w rzeźbie ludowej dopiero począwszy od pierwszej połowy XVII wieku. Z tego to czasu pochodziły rzeźby znajdujące się w kościele

w Łagiewnikach Wielkich, a wśród nich postacie dwóch świętych płasko rzeźbione na ościeżach portalu. Inny przykład rzeźby z tego okresu, Chrystus Frasobliwy z 1658 roku, przetrwały do naszych czasów w przydrożnej kapliczce w Anielewie, woj. siedleckie, jest — niezależnie od swych cennych walorów snycerskich — jednym z najstarszych przykładów dokumentujących rzeźbiarski temat Frasobliwego, tak rozpowszechniony w następnych wiekach w ludowej plastyce. Dużą wartość dla poznania historii rozwoju wielkopolskiej rzeźby ludowej ma głowa „Ukrzyżowanego" z przełomu XVII i XVIII wieku, pochodząca z przydrożnego krzyża z Górska, woj. leszczyńskie. Siła wyrazu twarzy tchnąca autentyzmem i szczerością, wydobyta prostymi środkami plastyki świadczy o wysokim poziomie snycerstwa owych czasów na zachodzie kraju. Podobny charakter ma rzeźba „Ukrzyżowany" ze wsi Płoskinia na Mazurach.

Fot. 105

Fot. 106

Kontrreformacja ożywiająca sztukę sakralną wniosła do rzeźby elementy treściowe i formalne, które zasiliły sztukę ludową, zwłaszcza w dziedzinie symboliki. Liczne barokowe rzeźby i wyroby artystycznego rzemiosła — figury, ołtarzę, feretrony, stalle — zapłodniły wyobraźnię artystów wiejskich i małomiasteczkowych na całe dwa stulecia.
W XVII wieku weszło w zwyczaj wystawianie krzyży, zwanych Boże Męki, na polnych gościńcach i drogach we wsi. W następnym stuleciu pojawiły się kapliczki słupowe, a przy mostkach i brodach figury św. Jana Nepomucena. Ozdabiane płaskorzeźbą trzony Krzyży i słupów kultowych były popularne szczególnie w Wielkopolsce, gdzie najstarszy zachowany z pierwszej połowy XVIII wieku znajdował się w Drobninie, woj. leszczyńskie (obecnie w Muz. Nar. w Poznaniu). W rzeźbionych na nim postaciach dostrzec można wpływy baroku i załamanie się realistycznych zamierzeń na trudnościach technicznej natury, co w konsekwencji dało efekt ludowego prymitywu.
Zbliżone do nich w formie, niewysokie słupki przetrwały na cmentarzach mazurskich jako nagrobki. Według wszelkiego prawdopodobieństwa rzeźbione krzyże i słupy kultowe wywodzą się z pogańskich słupów, stawianych m. in. ku czci zmarłych.
Największe nasilenie wielofiguralnych krzyży i kapliczek słupowych przypada w Wielkopolsce na XIX wiek. Region ten zresztą jest chyba



44. Słonecznik, woj. olsztyńskie. Mazurski słupek nagrobny, 1857

Fot. 107 jedynym, w którym ten typ kultowej rzeźby tak silnie się rozpowszechnił.

Jak twierdzi Stanisław Błaszczyk „Rzeźbiarze ludowi, którzy pod koniec XVIII wieku wykonywali już święte figury, jak na przykład Walenty z Grabonoga, a w XIX wieku dzięki fundacjom chłopskim niemalże całkowicie zawładnęli dziedziną rzeźby przydrożnej, przejęli gotowe wzory, stosując je i rozwijając".
„Kult świętych — pisze dalej autor — choć nie identyczny z kultem herosów, ma u ludu w przeważającej mierze utylitarny charakter ..., który nie pozostawał w sprzeczności z oficjalną religijną praktyką właściciela. Schemat kompozycyjny obejmował dwa programy ikonograficzne. Jeden łączył się z dramatem ukrzyżowania, a wyrażany był rzeźbą figuralną w połączeniu z zestawem symboli Męki Pańskiej. Drugi, związany z fundatorem i jego rodziną, składał się z postaci świętych patronów, imienników członków rodziny. Figury drugiego programu umieszczone w kilku kondygnacjach po bokach krzyża pełniły — poza funkcją dewocyjną — rolę pewnego rodzaju pomników rodzinnych. Dla nas figury te obok chłopskich inskrypcji fundacyjnych są dowodem gruntowania się w masach chłopskich poczucia własnej wartości, rozbudzonych silniej w dobie Wiosny Ludów". (Patrz: Literatura, poz. 3).

Udokumentowane przez Stanisława Błaszczyka najcenniejsze przykłady XIX - wiecznych słupów i krzyży pokrytych rzeźbą figuralną pozwalają na uwypuklenie charakterystycznych cech ludowego snycerstwa południowej Wielkopolski. Najpłodniejszy snycerz działający w tamtych okolicach, Paweł Byliński z Masanowa (1813 - 1890), autor licznych krzyży
Fot. 108 i figur przydrożnych, kontynuował ustalony dawniej schemat, a w okresie swej wieloletniej pracy doszedł do wyrobienia własnego, w pełni dojrzałego stylu.

Jego postacie świętych wykonane są w reliefie wypukłym, odstającym od tła. Szczytowa figura jest z reguły rzeźbą pełną. Najcienniejszym jego dziełem jest zachowany w niezłym stanie krzyż w Kani, woj. kaliskie, wykonany w 1859 roku na zamówienie Łukasza Skrobańskiego, zawierający 11 figur rozmieszczonych w czterech kondygnacjach.

Inną techniką były rzeźbione starsze słupy pochodzące z przełomu XVIII i XIX wieku. Postacie wyrobione w nich jako płaskorzeźby półfiguralne tkwią pozostawione w wyciętych wnękach jako monolit ze słupem. W tej technice uzyskiwano większe efekty gry światła i cienia, jak to można zauważyć w kompozycji kapliczki Św. Rozalii z Grabonoga, woj. leszczyńskie — ok. 1800 roku (obecnie w Muz. Nar.
Fot. 109 w Poznaniu). Ten styl przyswoił sobie Franciszek Nowak z Raszew (1810 - 1894). Jego dziełem jest m. in. słup zwieńczony figurą św. Macieja, wykonany w 1869 roku we wsi Goruszki, woj. leszczyńskie. Ci dwaj wybitni wielkopolscy snycerze wykorzystywali wielofiguralność swych kompozycji jako swego rodzaju opowieść.

Prototypem tej grupy dzieł ludowej snycerki są, jak można przypuszczać, monolityczne kapliczki słupowe, zarejestrowane niemal na całym obszarze kraju. Są to zazwyczaj obrobione kłody drewna, oprofilowane ozdobnie górą i zwieńczone żelaznym krzyżykiem z półksiężycem i promieniami. Kapliczki bywają wycięte głębokim reliefem lub z wnęką wydrążoną w miejscu rozszerzonym, bądź też przymocowane do słupa. Najstarsze z nich pochodzące z końca XVIII w. zarejestrowano m. in. w miejscowościach: Srock w woj. piotrkowskim, Brzozówka Koronna i Trywieża, w woj. białostockim, i Romaszewo, w bialskopodlaskim, oraz z połowy XIX wieku Jaszczwia (obecnie w Muz. Bud. Lud. w Sanoku), a także nowsze w woj. kieleckim, na Podhalu i w Łowickiem. Najstarszy przykład kapliczki wykutej w kamieniu z XIV wieku zachował się w Bolesławcu na Śląsku. Fot. 110

Do tej grupy zabytków snycerskich odnosi się sugestywna uwaga T. Seweryna „zmurszały słup z wnęką zamieszkaną przez świątka robi na nas wrażenie prastarego słupa kultowego, który na odludziu przetrwał do naszych czasów" (Patrz: Literatura, poz. 32).

Figury w kapliczkach i rzeźbione przydrożne krzyże, wykonywane w przeszłości przez ludowych stolarzy i snycerzy w oryginalnych formach i swoistej wymowie treści, owe piękne dzieła samorodnej sztuki plastycznej, uprawianej z wewnętrznej podniety bądź na zadany temat, zaczynają ustępować wyrobom seryjnym z kamienia i betonu. Stare drewniane giną, a nowe pojawiają się coraz rzadziej w wiejskim krajobrazie.

Z dłubanych w drewnie figurek ruchomych opada dawny wyraz emocjonalnych napięć snycerza, przekazywanych środkami plastyki społeczeństwu jako odbiorcy. Dawniejsze nieporadność w kształtowaniu formy i naiwność w interpretacji tematu były szczere i akceptowane przez środowisko. Panująca obecnie moda na folklor i kryteria oceny sądów konkursowych sprzyjają rozpowszechnianiu się maniery nieszczerego deformowania kształtów i udawanego prymitywu.

Religijna tematyka pozostaje nadal aktualna, lecz przeistacza się w legitymację ludowości spełniającą marginesowo funkcję społeczną. Skromny zakres treściowy tradycyjnej rzeźby inspirującej współczesnych snycerzy nie zaspokaja całkowicie ich pasji twórczej, której nadwyżki

wyładowują się w treściach laickich, a nawet ta nieraz wartościowa rzeźba, nie eksponowana na stałe na zewnątrz, przechodząca do zbiorów prywatnych lub muzealnych oddala się od szerokich kręgów społecznych, dla których została stworzona. Figura świątka, dawniej przedmiot kultu, wytwarzana dziś seryjnie, straciwszy ładunek emocji zajęła miejsce równorzędne wśród galanterii ozdabiającej mieszkanie.

Zainteresowanie intelektualistów rozwojem rodzimej sztuki nieprofesjonalnej poszło w dwóch kierunkach — rejestracji i ochrony dotychczasowego artystycznego dorobku oraz opieki nad twórcami. Urządzane najpierw wystawy, a później kiermasze — nie licząc wcześniejszych targów kalwaryjskich — przyczyniły się do dalszej degradacji rzeźby ludowej do rzędu przedmiotów artystycznego rzemiosła bądź też ozdobnej galanterii. Powódź zgłoszeń na konkursy skłoniła organizatorów do zaostrzenia kryteriów warunkujących dopuszczenie artysty i jego dzieła do konkursu. Te słuszne zasady prewencyjne, mające na celu ochronę dróg rozwojowych folkloru, dały twórcom wyrosłym z pnia ludowej kultury, nie wykształconym zawodowo, szansę naturalnego rozwoju i wykazania swych umiejętności.

Racjonalnie prowadzona polityka ochrony ludowej twórczości przed infiltracją prądów, zmieniających jej charakter, przynosi pozytywne rezultaty. Konkursy i inne formy ożywiania sztuki ludowej mają tę zaletę, iż pozwalają na wydobycie z ukrycia nieznanych talentów i stanowią zachętę pobudzającą do twórczości te osoby, które nie znalazłyby uznania na innej drodze. Dla ludzi starszych, samotnych czy dotkniętych kalectwem uprawianie snycerstwa staje się swego rodzaju psychiczną terapią. Osoby te nie oderwane od swego wiejskiego środowiska, żyjące — niezależnie od miejsca zamieszkiwania — we własnym świecie wyobraźni, nawiązują do ludowej tradycji nieraz podświadomie i tworzą dzieła samodzielne, szczere w intencji, niepowtarzalne i nie seryjne. Dzięki tym i innym zabiegom udało się w kilku regionach ochronić autentyzm ludowej plastyki przed wypaczaniem i podtrzymać ciągłość jej linii rozwojowej.

Najnowszymi przykładami kontynuacji tradycyjnego zwyczaju ustawiania krzyży ornamentowanych rzeźbą i pełnoplastycznych figur w krajobrazie otwartym są obiekty pochodzące z etnicznego polsko-litew-

skiego pogranicza. Kształty i symbolika małych form architektury sakralnej z tego regionu były na początku XX wieku przedmiotem badań etnografów (Z. Gloger), socjologów (L. Krzywicki) i architektów (F. Krzywda-Polkowski). Jeden z krzyży reprezentujący tradycyjną formę regionalną, skopiowany z poprzedniego przed kilkunastu laty, stoi przy drodze między Trakiszkami a Puńskiem. Na skrzyżowaniu słupa i ramion umocowana jest na tle wiązki promieni mała kapliczka z figurką Frasobliwego. Przez ramiona przechodzą dwa zastrzały symbolizujące włócznie. Gładkie powierzchnie słupa i ramion pokrywa wężykowata linia naciętego ornamentu, a wierzchołek słupa wieńczy żelazny krzyżyk tzw. „dziewięciu serc ofiarnych". Fot. 111

Od dawna zaczął się upowszechniać w Sejneńskiem typ rzeźby figuralnej, ustawionej we wnęce ściętego i drążonego pnia lipy lub jesionu, bądź też w ażurowych wieżyczkach. Architektoniczne kształty jednych i drugich sugerują domysł, że mogą wywodzić swój kształt z najstarszych ludzkich siedzib. Z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że zarówno archaiczne klecie na słupkach jak i wydłubane w odziomkach wnęki są świadectwem rozwoju formy, wyniesionej w swym końcowym stadium z obiektu utylitarnego do godności symbolu religijnego kultu.

Również w zasadach kompozycyjnych figur i technice ich rzeźbienia można odnaleźć ciągłość uznanych z dawien dawna zasad. Cała uwaga snycerza zwrócona jest na ukształtowanie głowy, na spotęgowanie wyrazu twarzy i wymowy rąk. Anatomiczne niedociągnięcia w przedstawieniu korpusu i nóg tłumaczyć można ich drugorzędną rolą w założonej idei. Zwarta nierozczłonkowana bryła postaci, zgodna z własnościami tworzywa, nawiązuje także do najstarszych snycerskich sposobów obróbki drewna.

Od tematów i form rzeźby, odpowiadającej konwencjom sztuki ludowej, odbiega twórczość młodego samouka - artysty Konstantego Pawłowskiego, głuchoniemego i analfabety, zamieszkałego w sejneńskiej wsi Strzelcowizna. Ten młody, upośledzony i pozostawiony samemu sobie człowiek rzeźbi figury z podpatrzonych wzorów niezwykle precyzyjnie prymitywnymi narzędziami. Jego rzeźba „Walka pieszego Litwina z jeźdźcem krzyżackim", wystrugana z lipowego drewna, Fot. 112

budzi zdumienie drobiazgowością szczegółów i starannością wykonania, gdybyśmy nawet przyjęli, że jest kopią obcej kompozycji. Jest to jeden z licznych przykładów samorodnego talentu, wymagającego pilnej opieki ze strony mecenasa, któryby — nie urażając jego ambicji — odwiódł go od przyzwyczajeń naśladownictwa.

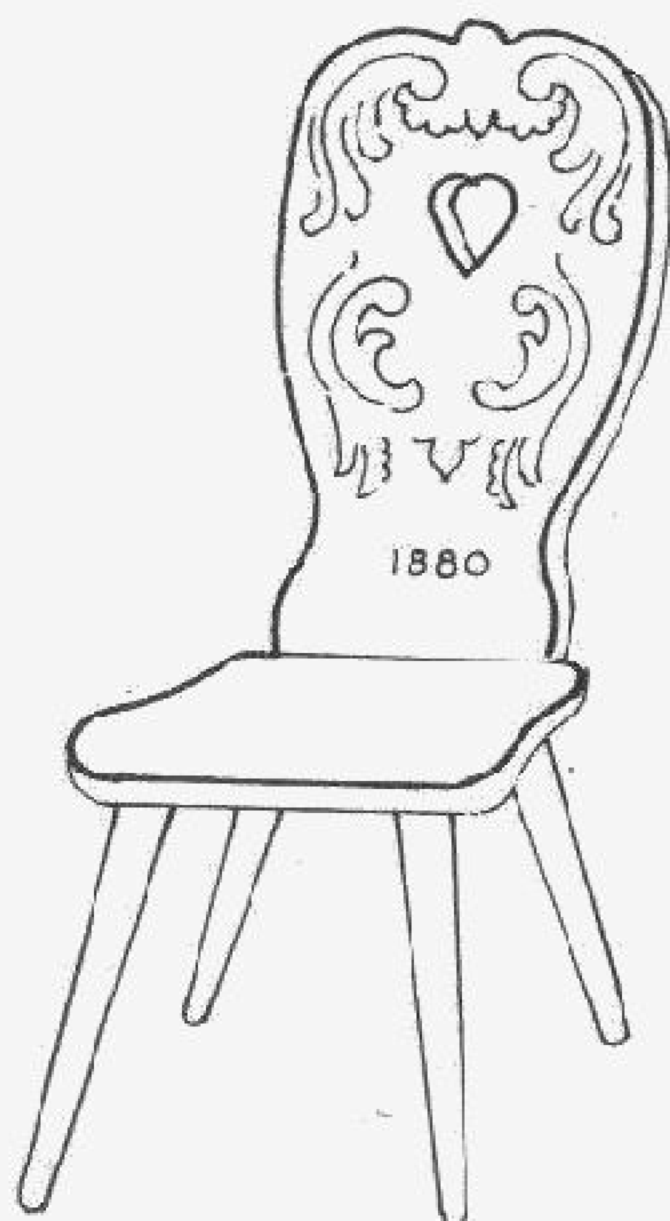
Uzdolnionym snycerzem uprawiającym religijną rzeźbę o tematyce zaczerpniętej z legend był Teofil Kaczyński (ur. ok. 1840, zm. 1925), weteran Powstania Styczniowego, samouk działający na pograniczu mazowiecko - podlaskim. W swych pracach wypowiadał nie tylko własne idee, ale także wyznawane przez najbliższe mu wiejskie środowisko. Ich ucieleśnienie dostrzegał w opowieści o św. Rochu, patronie pasterzy z nieodstępnym pieskiem liżącym mu rany na nogach, i o Biedaczynie z Assyżu, który ponownie uczłowieczył Boga.

Fot. 113, 114

Rzeźbiarska legenda o opiekunie pasterzy ma swoje wcześniejsze, XVIII - wieczne wykonania w innych okolicach kraju, m. in. w Starych Włokach na Mazurach.

Regionem, w którym ludowa plastyka miała i ma nadal szczególnie korzystne warunki rozwoju i gdzie została stosunkowo wcześnie zbadana, a następnie spopularyzowana, jest zachodnie pasmo Polskich Karpat. Ludność tego regionu zróżnicowana etnicznie, z dawna zasiedziała, zachowuje nadal tradycyjne zwyczaje, język, a także nie skażoną przez obce naleciałości kulturę materialną i artystyczną o cechach wybitnie oryginalnych.

Jednym z najstarszych twórców ludowych, działających na Podhalu w drugiej połowie XIX wieku, był Wojciech Kułach „Wawrzyńcok" z Glicarowa (1812 - 1897) stolarz i snycerz w jednej osobie. Samorodny wiejski talent, twórca o wybitnych uzdolnieniach kompozycyjnych i ornamentalnych wybrał się piechotą do Rzymu, aby obejrzeć barokowe rzeźby Berniniego i porobić z nich szkice. Jego autorstwa są m. in. bogato zdobione zydle z modrzewia i łyżniki z jaworu, a także ołtarze i feretrony w kilku kościołach w podhalańskich miejscowościach.



45. Wojciech Kułach z Glicarowa. Podhalański zydel, 1880

Do nieprzeciętnych postaci należał Jędrzej Wowro, robotnik rolny z Gorzenia Górnego pod Wadowicami (1864 - 1937). O nim zostało powiedziane, że „był pierwszym współczesnym rzeźbiarzem ludowym tworzącym dzięki popytowi ze środowiska pozawiejskiego, jedyny

chyba w historii polskiej kultury ludowej rzeźbiarz, który jednocześnie tkwiąc głęboko w tradycji rozpoczynał nową epokę". Jego najcelniejsze dzieła wykonywane w latach 20 - tych i 30 - tych na Targi Kalwaryjskie, to świątki ustawione między stylizowanymi drzewami i naturalistycznymi ptaszkami, przypominające tło obrazów, które malował w XIII wieku Giotto di Bondone.



46. Jędrzej Wowro z Gorzenia. Św. Franciszek z ptaszkami, 1936

Ten świątkarz beskidzki był również autorem licznych zabawek o niepowtarzalnej tematyce, obrazującej życie tradycyjnej wsi, a więc dziadów kalwaryjskich grających na instrumentach, drwali, kobiety karmiące kury itp. Te realistyczne sceny i postacie w nich występujące wypowiedziane środkami artystycznymi tchną urokiem autentyzmu.

Figurki z ptaszkami, utrwalone na znaczku z 1969 roku, rzeźbił również ludowy snycerz L. Kudła.

Rzeźbiarzem, który przeszedł ewolucję od niezdarnego prymitywu do formy dojrzałej o bogatej treści, jest Wojciech Oleksy z Paszyna koło Nowego Sącza (ur. 1903), głuchoniemy analfabeta, parający się stolarką. Rzeźbę zaczął uprawiać dopiero w latach 60 - tych, wkrótce został laureatem pierwszej nagrody na konkursie rzeźby karpackiej (1972) i kilkunastu innych, uzyskanych w następnych konkursach. Między jego pierwszymi nieudolnymi próbami a późniejszymi pracami rzucają się w oczy poważne różnice, świadczące o rozwoju jego samorodnego talentu. Daleki od rutyny interpretuje po swojemu tematy zarówno popularne, jak i przez siebie wybrane, komponując biblijne sceny na swój oryginalny sposób, m. in. „Przepowiednia Symeona" i w ujęciu frontalnym „Ucieczka do Egiptu".

Inny twórca - amator, działający dorywczo, Wiktor Ćwierzyk, fryzjer z Myślenic, rzeźbi figurki o niebanalnej tematyce („Harfiarka").

W pracach eksponowanych na dorocznych wystawach kujawskiej rzeźby ludowej urządzanych w Ciechocinku przeciwstawiają się sobie dwa nurty: ludowo - amatorski i profesjonalny. Pierwszy z nich realistyczny, czytelny, zrozumiały dla odbiorców, drugi przepojony symboliką, tolerowany przez nich.

Popularnym od pewnego czasu tematem jest praca w zajęciach, wymagających wysiłku: kowal z potężnym młotem w ręce, kobieta niosąca drewniane wiadro z wodą lub też maglująca ręcznie bieliznę nawinię-

Fot. 115

tą na wałek, chłop ze strugiem i inne (T. Frąckowiak z Wietrzychowic, ok. 1978).
Inny temat: chłop zamknięty w „gąsiorze", obraz wzięty prawdopodobnie z akwareli Norblina (Karol Ziomko z Michalina, 1978 r.), podpowiedziany przez kogoś z zewnątrz. Jest to figurka z lipowego drewna, o wymiarach razem z narzędziem tortury 18×25 cm.
Realistycznie, niemal modelowo traktowane są narzędzia pracy — kowadło, młot, kleszcze kowalskie, maglownica, wiadro. Również z fotograficzną dokładnością przedstawia ludowy rzeźbiarz zwierzęta domowe, świadczące o znajomości ich anatomicznej budowy. Tenże autor zgoła inaczej traktuje ludzkie postacie, posługując się deformacją jako środkiem artystycznej ekspresji. Głowa nieproporcjonalnie duża, nos potężny, pozioma linia warg mająca wyrazić zaciętość, a wyłupiaste oczy krzyk. Jedynie wysmukły, wcięty w pasie ułan na pięknym koniu trzyma się prosto w siodle, a Matka Boska Skępska ma piękną, młodzieńczą twarzyczkę. Jej oryginał przedstawia postać kobiecą w długim sięgającym ziemi robronie. Ciężka, sztywna i nie pofałdowana tkanina nadaje postaci stożkową formę figurynki, toczonej w drewnie na wzór zabawek. Tak też ją interpretują kujawscy rzeźbiarze w wielokrotnym powtarzaniu tego łatwego skądinąd tematu. Przy wysokości figurki ok. 30 cm głowa z ażurową koroną nie przekraczająca 6 cm, wyrobiona z kawałka lipowej gałęzi, przedstawia nielada majstersztyk snycerskiej roboty, nie naruszającej spoistości delikatnego drewna.

Ludowe artystyczne rękodzieło

Kazimierz Moszyński w swym monumentalnym dziele *Kultura ludowa Słowian* pierwszy w dziejach polskiej etnografii oznaczył kryteria pozwalające zaliczać do dzieł sztuki również przedmioty gospodarskiego i domowego użytku ludności wiejskiej (narzędzia, sprzęty, pojazdy, budowle) pod warunkami jednak, że są wytworami jej rąk i że są zdobione. Pojęcie ornamentu traktowane przezeń jako „pars pro toto" odnosi się do całokształtu form i metod kompozycyjnych plastyki ludowej.
Artystyczna obróbka drewna jest jednym z najstarszych kierunków plastyki uprawianej przez warstwy ludowe. Głęboko zakorzenione upodo-

banie do zdobnictwa sprawia, że niemal każdy drewniany przedmiot codziennego użytku, a także eksponowane widokowo części budynku bywały ornamentowane. Nakład robocizny użytej na osiągnięcie efektów plastycznych w chałupie kurpiowskiej, mazurskiej czy góralskiej dochodził niekiedy do 30% ogólnych nakładów na jej budowę. Zakumulowane tutaj nadwyżki robocizny, nie znajdujące ujścia w produkcji rolniczej, wyładowywały się w dziełach plastyki, pomnażających substancję majątkową właściciela, nie obojętnego na wzrost jej realnej wartości. Głównym jednak impulsem zdobienia przedmiotów użytkowych były czynniki pozaekonomiczne.

Wielowiekowe doświadczenie utrwalone w materialnych przekazach stało się źródłem powstawania uznawanych zasad kompozycyjnych w sztuce zdobniczej, współgrających z celem użytkowym kształtowanego przedmiotu i z właściwościami tworzywa. Rodzaj ornamentu i użyta technika zdobienia wypływała nierzadko z utylitarnych pobudek, jak na przykład fazowanie ostrych krawędzi, zaokrąglanie i łagodzenie ostrych konturów, podkreślanie idei konstrukcyjnej, przeciwdziałanie paczeniu, uwypuklanie funkcji itp.

Gospodarstwo pszczelarskie

Historia rozwoju pszczelarstwa pozostawiła w naszym kraju trwałe ślady materialne, będące świadectwem zmieniających się sposobów chowu pszczół i pozyskiwania miodu i wosku, a także związanych z pszczelarstwem zwyczajów i wierzeń, utrwalonych środkami plastyki.

Najstarsza forma prowadzenia pszczelego gospodarstwa oparta była na osadzaniu roju w barci, to jest w dziupli starego drzewa, drążonej wzdłuż pnia i zamykanej deszczułką (zatworem), w której znajdowało się komunikacyjne ,,oko'' dla pszczół. Gospodarkę bartną przekreśliła w latach 70 - tych XIX wieku trzebież starodrzewia w puszczach. Niektóre kłody bartne wycięte z powalonych sosen przenoszono do przydomowych pasiek. W nowo przysposobianych kłodach, przeznaczonych do ustawienia w pasiece, drążono po kilka ,,dziań'' — okazem wyjątkowym jest 6 - dzieniowa kłoda, przeniesiona z Kielecczyzny do skansenu w Swarzędzu pod Poznaniem. Fot. 116

Dalszą formą rozwoju technologii pszczelarskiej było zaprowadzenie uli ramowych, wykonywanych z desek, nakrytych podnoszonym daszkiem, umożliwiających operowanie ruchomymi plastrami w ramkach. Autorem nowej idei był ks. Jan Dzierżon, zasłużony dla nauki polski pszczelarz (1811 - 1906).

Najliczniejsza reprezentacja różnych typów uli zabytkowych i współczesnych znajduje się w zbiorach Zakładu Badania Chorób Owadów Użytkowych Instytutu Weterynarii w Swarzędzu i mniej liczna w Stacji Hodowli Matek Pszczelich w Łowkowicach na Opolszczyźnie oraz w Muzeum im. J. Dzierżonia w Kluczborku.

Ule jako elementy tzw. małej architektury wiejskiego krajobrazu nęciły wyobraźnię niejednego ludowego artysty do ich ozdabiania, do personifikowania ich kształtu bądź nadawania im postaci zwierząt. Dwa najstarsze kłodowe ule figuralne pochodzące z początku XVIII wieku z tynieckiego opactwa, zaliczane do najwyższej klasy zabytków sztuki użytkowej, przedstawiają św. Ambrożego, patrona bartników: jeden jako rzeźba pełnoplastyczna, drugi zaś z wypukłym reliefem, wyciętym na kłodzie — oba wykonane przez znakomitego snycerza.

W pasiekach pochodzących z XIX wieku popularnymi postaciami byli m. in. św. Franciszek z Assyżu, chroniący pszczoły przed zaburzeniami atmosferycznymi, a św. Florian przed pożarem. W najnowszych zaś wzbogacają galerię figur postacie historyczne, legendarne bądź współ-
Fot. 117 czesne — Boruta, Twardowski, ks. Dzierżon, Zagłoba, Góral, Baba Jaga i inne. Wystawione na działanie wpływów atmosferycznych uzyskują nakrycie głów (Łowiczanka) albo kryzę na ramionach (Ślązak). Najpewniejszym jednak sposobem ochrony rzeźby jest ustawienie kłody pod daszkiem. Rolę naturalnego i niezawodnego impregnatu spełnia kit pszczeli, nasycający drewno z biegiem lat.

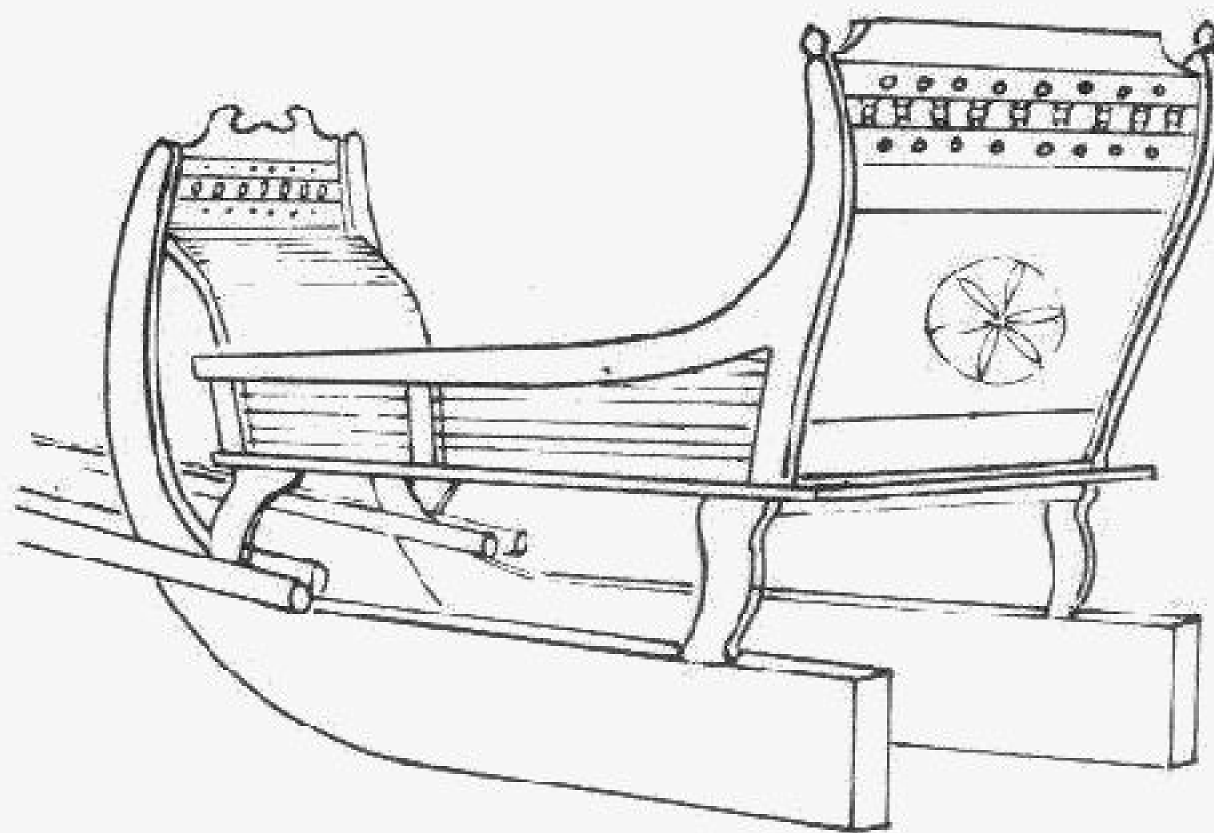
W 1976 roku staraniem instytucji zainteresowanych sztuką ludową zorganizowano rzeźbiarski konkurs na kłodowe ule figuralne w imię „podtrzymania tradycji". Plon tego konkursu, kilkanaście rzeźb figuralnych, ciętych w różnych gatunkach drewna, wysokości od 135 do 210 cm, obrazują postacie legendarne (Światowid, Jamioł, Królowa) bądź typy ucharakteryzowane na chłopów pańszczyźnianych i wreszcie figury zwierząt. Nie licząc kilku, bliskich pojęciu sztuki ludowej, inne

cechuje ludowość udawana, a nawet naleciałość wpływu panujących obecnie kierunków szkolnych.
W warunkach konkursu pominięto istotną kwestię związku formy z użytkową treścią, a także z tradycyjną techniką wyrabiania i kształtowania kłodowych uli figuralnych. Głównym celem imprezy było zainteresowanie ludowych twórców tematem ula jako obiektem abstrakcyjnym, którego forma nie miała być krępowana jego funkcją. Cała ta słusznie podjęta inicjatywa miałaby inny społeczny rezonans, gdyby uwzględniono fakt, iż ul jest obiektem użytkowym, którego wewnętrzna budowa i zewnętrzna powłoka spełniają zadanie determinujące jego formę.
Osobnym dziełem sztuki ludowej jest zdobienie budynków drewnianych jako kompozycyjnej całości, a także ich części — drzwi, ościeży drzwiowych i okiennych, stropów, ganków przedwejściowych i podcieni. Traktowane ozdobnie bywały elementy silnie eksponowane widokowo (szczyty, pazdury, wiatrownice) oraz uprzywilejowane (nadproża, dzwona sosrębów). *Fot. 118*
W drewnianej architekturze można odczytać wyraźniej aniżeli w innych jej działach harmonijną zgodność między celem użytkowym, rozwiązaniem technicznym a formą plastyczną. Treść i tektonika budynku odgrywają przemożny wpływ na jego kształt, natomiast kompozycja wystroju wywodzi się nadto z innych przesłanek. W tradycyjnych budowlach założenia kompozycyjne wynikały nierzadko ze schematu wewnętrznych naprężeń, występujących w elementach nośnych (sosręby, słupy i wykroje tęczy). Rodzaj ornamentu wypływał niekiedy z pobudek utylitarnych, jak na przykład fazowanie ostrych krawędzi, zaokrąglanie i łagodzenie konturów.
W zdobnictwie stosowano liczne oryginalne techniki — wzorzyste taflowanie ścian szczytowych, drzwi i boazerii, profilowanie desek, rzeźbienie i nacinanie drewna. Źródłem motywów zdobniczych był otaczający świat zewnętrzny, formy geometryczne, symbole i wyobrażenia abstrakcyjne. W taflowaniu wykorzystywano grę światła i cienia przez układanie desek pod różnym kątem. Nigdzie też poza naszym krajem nie została wykorzystana z takim znawstwem faktura drewna. *Fot. 119*
Artysta operujący prostym narzędziem, świadom faktu, iż jego dzieło

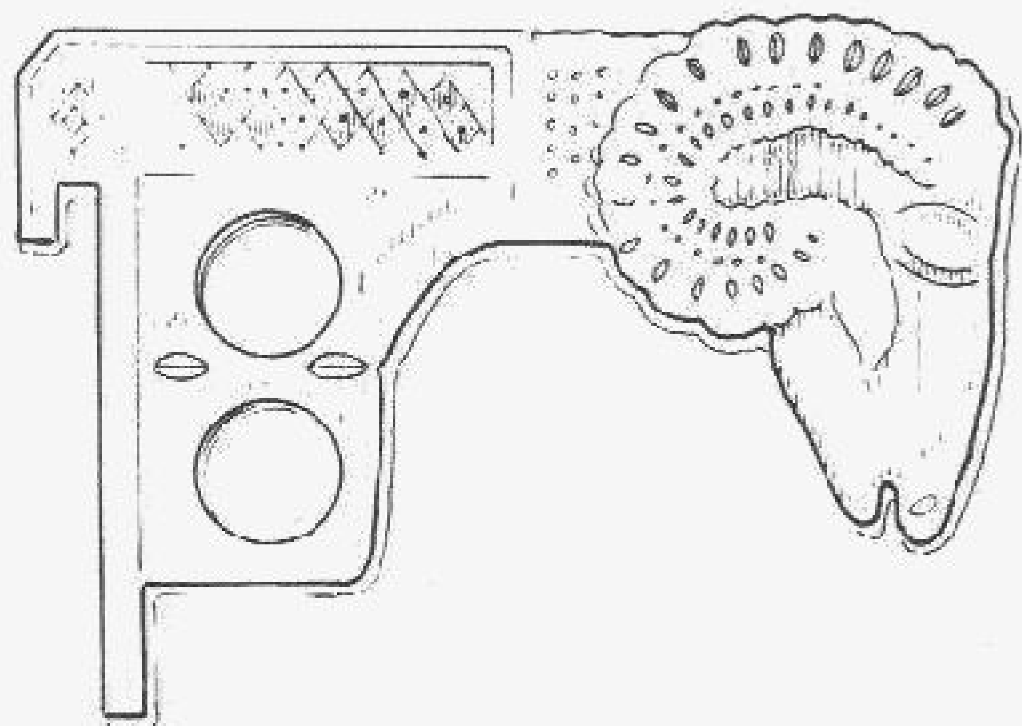
wystawione na niszczące działanie otoczenia niszczeje, czynił wszystko, aby temu procesowi przeciwdziałać, a więc nie kaleczyć drewna, a formę zakończoną osłonić. Przy robotach snycerskich posiłkowano się rdzennie snycerskimi metodami nacięć: ryzowaniem, techniką wiórową, klinową i ażurową. Spośród nich technika wiórowa uważana była za najstarszą.

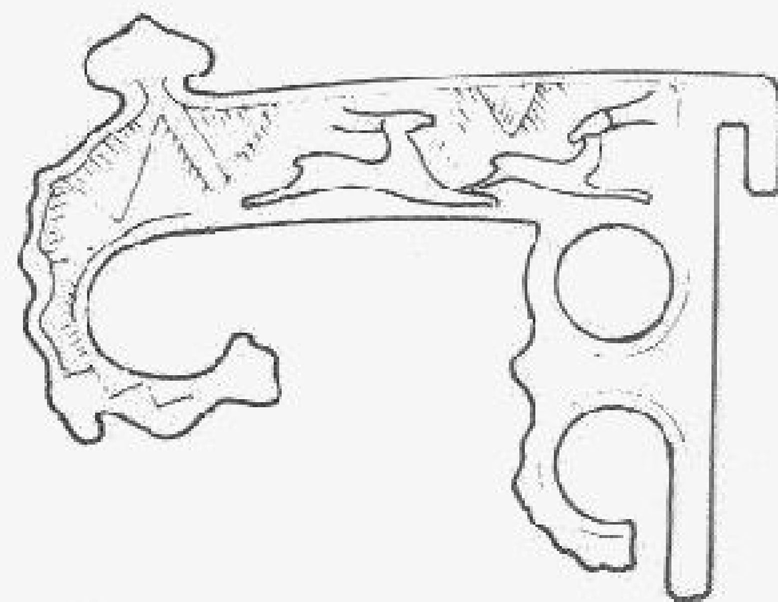
Artysta ludowy stawał się z biegiem lat rzemieślnikiem wykwalifikowanym, uprawiającym ciesiołkę czy stolarstwo samodzielnie lub zespołowo. Tam, gdzie istniały odpowiednie warunki, zawiązywały się ośrodki skupiające rzemieślników pokrewnych branż, jak to miało miejsce w Kalwarii Zebrzydowskiej. Dzięki poparciu ówczesnych władz regionalnych odżyło na początku XX wieku na nowo istniejące tam od trzech stuleci meblarskie centrum. W latach poprzedzających I wojnę światową eksportowano stamtąd za granicę ok. 7 tys. kompletów mebli rocznie, wykonanych ze szlachetnych gatunków drewna, zdobionych płaskorzeźbą według wzorów własnego pomysłu miejscowych małomiasteczkowych i wiejskich wykonawców.

Podobnie, choć nie na taką skalę zorganizowane, istniały ośrodki meblarskie w innych leśnych regionach kraju, w których tę gałąź sztuki ludowej uprawiano systemem chałupniczym.



47. Podhalańskie sanie z XIX wieku





48. Istebna, woj. bielskie. Rączka czerpaka, początek XX wieku

49. Wisła - Czantoria, woj. bielskie. Rączka czerpaka, początek XIX wieku

Artystyczne prądy ludowego snycerstwa jako działu sztuki użytkowej rozwijały się najbujniej i trwały najdłużej w południowych i północno-wschodnich lesistych regionach kraju. Na Podhalu każdy niemal mebel czy drewniany sprzęt domowy i gospodarski, każdy pojazd, narzędzie pracy i drobne przedmioty codziennego użytku wytwarzano z taką samą troską o ich zalety funkcjonalne, jak i o artystyczny wygląd.

Góralskie sanie, zarejestrowane przez Władysława Matlakowskiego na Podhalu, są rzadkim przykładem mistrzostwa sztuki kołodziejskiej wzbogaconej przez architektonikę formy. Potężnej szerokości płozy zwężające się przodem i wygięte wysokim łukiem ku górze niosą na sobie skrzynię pojazdu z wyniosłym oparciem tylnego siedzenia i przednią osłoną od bryzgów śniegu. Śmiałe, pełne ekspresji krzywe linie giętego drewna, takież sprężyste drewniane podpórki pod koszem skrzyni, spełniające rolę resorów, cały linearny układ konstrukcji zgodny z rozkładem naprężeń i z zasadą amortyzacji drgań został podkreślony przez odpowiednio rozmieszczone płasko rzeźbione motywy zdobnicze.

W meblarstwie beskidzkim obrys zaplecków kształtowano zgodnie z linearnym deseniem słojów drewna, wprowadzonych do kompozycji mebla jako motyw dekoracyjny. Szczególną wagę przywiązywano do ozdabiania uchwytów, służących do załapywania czerpaków. Motywem dekoracyjnym — niezależnie od ornamentów geometrycznych — bywała stylizowana głowa barana, wyrzeźbiona w pełnym wykroju sylwe-

ty (Istebna — pocz. XX w.) bądź po mistrzowsku wykonany techniką cienkiego rytu rysunek biegnących kozic, znakomicie uchwyconych w ruchu (Wisła - Czantoria XIX w.).

Do najbardziej płodnych stolarzy - artystów, działających na pograniczu Mazowsza wschodniego i Kurpiowszczyzny, należały dwa pokolenia Chojnowskich — Stanisław z połowy XIX wieku i jego syn Konstanty (1883 - 1963 r.) z Jankowa - Młodziankowa, wykonawcy licznych zydli, krzeseł i skrzyń ozdabianych płaskorzeźbą. Ulubionym, często powtarzanym motywem, stylizowanym w różnych odmianach, jest rozeta skomponowana według wzoru ośmiopłatkowego, rozwiniętego kwiatu. Wieko lipowej skrzyni na odzież podzielone obramieniem na dwa kwadratowe pola, wypełnione przez duże rozety, otoczone kręgiem 16 małych kwiatów. Płaski relief wydobyty techniką wiórową i cienkim rylcem, wykonany niezwykle precyzyjnie, wywołuje wrażenie naciętego rysunku drzeworytniczego klocka.



50. Konstanty Chojnowski. Zydel z jeleniem, 1912

Zydle wykonywane przez Konstantego Chojnowskiego oparte są na zasadach konstrukcyjnych stosowanych w okresie odrodzenia. Szeroko rozstawione nogi osadzone w listwach zapletwionych w deskę siedziska tworzą sztywny szkielet. W otwór wycięty w siedzisku poza tylną listwą wpuszczona jest krawędź zaplecka, będącego głównym obiektem artystycznej kompozycji. Jego kontur zdeterminowany przez rozetę jest kolisty (Muzeum Łomżyńskie nr 1525) albo prostokątny, oprofilowany według zarysu koła (Muzeum Okręgowe w Białymstoku nr 14 B/E/958).

Fot. 120, 121, 123

Do wzorów renesansowych nawiązuje także fotel Stanisława Chojnowskiego ozdobiony pełnoplastycznymi głowami zwierząt i płasko ciętymi rozetami. Motywy ornamentalne wyłaniające się z konstrukcyjnego schematu tworzą z nim niezwykle harmonijną całość kompozycyjną (Muzeum Kurpiowskie w Nowogrodzie).

51. Stanisław Chojnowski. Zaplecek fotela, druga połowa XIX wieku



Obudowa ściennych zegarów

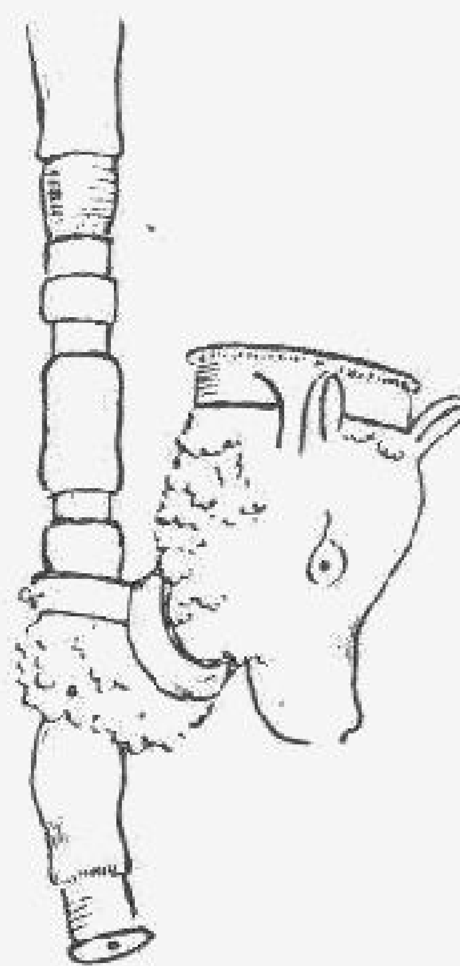
Spotykane na wsiach najstarsze zegary ścienne pochodzące z XIX stulecia, wzorowane na szwajcarskich, mają własny charakter regionalny. Wahadłowy mechanizm umieszczony jest w drewnianej skrzynce, bę-

dącej osłoną i zarazem dekoracją. Obudowy zegarów, wykonywane na śląskiej wsi przez ludowych snycerzy, mają kształty miniaturowych domków, których przednią ścianę tworzy wycięta wzorzyście deska z tarczą i niekiedy z otworem dla wyskakującej „kukułki" ukrytej pod daszkiem. Starsze od nich zegary mają obudowę w formie klasycystycznej kapliczki z kolumienkami i gzymsem. Rzadkością kolekcjonerską są zegary, których mechanizm i obudowa wykonane są całkowicie z drewna przez śląskich artystów ludowych.

Do dzieł sztuki snycerskiej należy również drewniana galanteria, obejmująca drobne przedmioty artystycznego rękodzieła: talerze, maselniczki, szkatułki, laski, fajki, zabawki i inne. Ich charakter, rozmaitość i przeznaczenie składają się na osobną gałąź sztuki ludowej.

Przytoczone tutaj przykłady, ilustrujące charakterystyczne przejawy ludowej artystycznej twórczości w jej bogactwie treści i różnorodności formy, świadczą dowodnie, że sztuka ludowa, pozornie konserwatywna, ulega ewolucjom w ślad za rozwojem kultury duchowej i materialnej społeczeństwa. Dzieła ludowego snycerstwa, tchnące realizmem, przemawiają do nas nie swoją nieporadnością w kształtowaniu formy, lecz odrębnością artystycznego poglądu ich twórców na świat. Dzieła te mają swój własny styl, uwarunkowany przez indywidualną postawę psychiczną artysty. W dziedzinie sztuki użytkowej ludowi snycerze są niezrównani w pomysłowości, precyzji wykonania i zgodności kształtu z przeznaczeniem użytkowym.

Postępujący szybko zanik oryginalnych pierwiastków we współczesnej artystycznej twórczości i w kulturze materialnej przemawiają za potrzebą otoczenia szczególną troską żyjących jeszcze w pewnych regionach jej przejawów. Nie wszystko bowiem w dziedzinie materialnej kultury zestarzało się do tego stopnia, aby było bezużyteczne, a w sztuce ludowej istnieją takie kierunki, które są wiecznie żywe. Trzeba z dużą życzliwością odnosić się do przypadków odstępstwa od form tradycyjnych — mniejszą szkodą dla kultury ludowej będzie pojawianie się w niej elementów adaptowanych, aniżeli uporczywe trzymanie się dróg naśladownictwa zamierającej swojszczyzny. W sztuce ludowej nie da się ściśle rozgraniczyć form muzealnych od żywych.



52. Brenna, woj. bielskie. Fajka z korzenia świerka, XIX wiek.

Fot. 124

PODSUMOWANIE

Na olbrzymim obszarze działania naszych środowisk twórczych coraz szybciej zanika każda nowa formacja kulturowa, a jej miejsce zajmuje nagle następna — to niepokojące zjawisko wysunęło się ponad dotychczasowe prawa rozwoju. W poprzednich okresach historii polskiego snycerstwa istniały, rozwijały się i trwały przez pewien czas formy pośrednie, łagodzące zgrzyty ścierania się przeciwstawnych nieraz prądów artystycznych.

Drewno było głównym tworzywem rzeźby począwszy od pradziejów naszej kultury, na nim też wykształciła się z biegiem wieków polska sztuka snycerska i osiągnęła poziom budzący powszechny podziw w świecie. Wpływy idące z Włoch w dobie neoklasycyzmu zafascynowały wyobraźnię twórców rzeźbą kamienną niemal na całe stulecie — aż dopiero pod koniec XIX wieku nastąpił renesans drewna, trwający po dziś dzień.

Ruch młodopolski odegrał doniosłą rolę w procesie odnowy rodzimego snycerstwa i przyczynił się do integracji architektury, rzeźby, malarstwa i artystycznego rzemiosła. Kultura ludowa podziałała twórczo na wyobraźnię tych artystów, którzy zżyli się z nią na co dzień i którzy z niej wyrośli. Od pewnego czasu jednak nadużywanie zewnętrznych jej form bez zrozumienia jej istoty zaczęło zagrażać wynaturzeniem jej szlachetnych idei. „Poszukiwanie wartości elementarnych zakończyło się masową ucieczką w prymityw: lirykę rzeźby ludowej zastępowano brutalnością środków wyrazu".

Obojętny stosunek dyplomowanych plastyków do artystycznego rękodzieła, do wystroju wnętrz architektury i do wytwarzanych przedmiotów codziennego użytku przyczynił się do powstania próżni, którą poczęła wypełniać dekoracyjna tandeta, świecidełka wpuszczane w tynk lub drewno, a także produkcja kopii stylowych mebli.

Przybliżenie sztuk plastycznych do szerokich warstw społeczeństwa powinno stać się moralnym nakazem twórców, poszukujących nowych treści. W tym duchu należy realizować również program nauczania szkół artystycznych, nie lekceważąc dorobku przeszłości. Tradycyjna sztuka snycerska nie może służyć za model do kopiowania, lecz za wzór szczerej więzi między twórcą i odbiorcą i za metodę wskazującą dobrodziejstwa udziału logiki w świecie wyobraźni. Polskie snycer-

stwo nie było nigdy oderwane od życia, nie było sztuką dla sztuki, lecz zawsze wyrażało idee i pragnienia społeczeństwa.
„Sztuka i przemysł artystyczny — pisał Stanisław Witkiewicz — są pierwszorzędnego znaczenia pierwiastkami w życiu ludzkości, tak powszechnymi, iż niepodobna prawie przypuścić istnienia społeczeństwa ucywilizowanego, któreby swojej sztuki i swoich upodobań artystycznych w życiu codziennym nie miało".

LITERATURA

1. BIAŁOSTOCKI J.
Kryzys pojęcia stylu, „Biuletyn Historii Sztuki", t.1978, s. 69 - 82

2. BIERNACKI L.
Xawery Dunikowski, „Słowo Powszechne", nr 14: 1979, s. 3 - 4

3. BŁASZCZYK S.
Ludowa rzeźba kultowa w Wielkopolsce, „Polska Sztuka Ludowa", z. 2: 1972, s. 69 - 82

4. BYSTROŃ J.S.
Kultura ludowa, wyd. 2, Warszawa 1947

5. CHWISTEK L.
Wielość rzeczywistości w sztuce, Kraków 1916 (w:) *Od van Gogha do Picassa* (Wybór pism dokonany przez E. Grabską i H. Morawską), Warszawa 1963, s. 214 - 227

6. CYBIS J.
Notatki malarskie, „Kultura", 15 VII 1979, s. 13

7. DĄBROWSKI S.
Portale, bramy i sienie toruńskie XVII wieku, „Zapiski Towarzystwa Naukowego Toruńskiego", z. 7/9: 1933, s. 113 - 150

8. DETTLOFF S.
Rzeźba polska do początku XVIII wieku, (w:) *Wiedza o Polsce, Sztuka polska. Historia architektury, rzeźby i malarstwa*, Warszawa b.d., s. 61 - 82

9. DOBROWOLSKI T.
Sztuka polska, Kraków 1974

10. DOBROWOLSKI T., DUTKIEWICZ J.E.
Wit Stwosz. Ołtarz Krakowski, Kraków 1951

11. DOBRZENIECKI T.
Tryptyk z Pławna, Warszawa 1954

12. DRAPELLA Z.
Zdobnictwo okrętowe, Gdańsk 1969

13. GLOGER Z.
Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce, t. I - II, Warszawa 1907 - 1909

14. GŁADYSZ M.
Góralskie zdobnictwo drzewne na Śląsku, Kraków 1935, s. VII

15. GŁOSIK J.
W kręgu Światowida, Warszawa 1979

16. GOŁAWSKA J.
Snycerka toruńska w okresie baroku, „Teka Komisji Historii Sztuki", t. 4, Toruń 1968, s. 157 - 224

17. GRABOWSKI J.
Dawna polska rzeźba ludowa, Warszawa 1968

18. HUML I.
Polska sztuka stosowana XX wieku, Warszawa 1978

19. HURNUNG Z.
Antoni Osiński, najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII stulecia, Warszawa 1987

20. HUSARSKI W.
Rzeźba polska od wieku XVIII, (w:) *Wiedza o Polsce. Sztuka Polska. Historia architektury, rzeźby i malarstwa,* Warszawa b.d., s. 83 - 96

21. KROH A.
Współczesna rzeźba ludowa Karpat Polskich, Wrocław 1979

22. LENARD B., SŁAWSKA A.
Sieraków, Poznań 1973

23. LEŃCZYK G.
Światowid Zbruczański, „Materiały Archeologiczne Muzeum Archeologicznego w Krakowie", z. V, Kraków 1964, s. 5 - 60

24. MATLAKOWSKI W.
Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu, Warszawa 1901

25. MICKIEWICZ M.
Z dziejów żeglugi, Warszawa 1971

26. MISIĄG - BOCHEŃSKA A.
Głowy wawelskie, Warszawa 1953

27. MOSZYŃSKI K.
Kultura ludowa Słowian, cz. II: *Kultura duchowa,* dz. 3: *Sztuka,* Kraków 1939

28. OSĘKA A., SKRODZKI W.
Współczesna rzeźba polska, Warszawa 1977

29. PIWOCKI K.
O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej, Wrocław 1953

30. REHOROWSKI M.
Stan zachowania stall gotyckich w Polsce, „Ochrona Zabytków", R. 12: 1959, nr 1, s. 30 - 48

31. SETKOWICZ
Zarys historii mebla od czasów starożytnych do końca XIX wieku, Warszawa 1969

32. SEWERYN T.
Kapliczki i krzyże przydrożne w Polsce, Warszawa 1958

33. SIENICKI S.
Meble kolbuszowskie, Warszawa 1936

34. STARZYŃSKI J., WALICKI M.
Dzieje sztuki polskiej, Warszawa 1936

35. SZABLOWSKI J.
Powiat żywiecki, Warszawa 1948

36. TATARKIEWICZ W.
Dominik Merlini, Warszawa 1955

37. TATARKIEWICZ W.
O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku. Architektura i rzeźba, Warszawa 1966

38. WALICKI M.
Renesansowy poliptyk wieniawski, Warszawa 1960

39. WALLIS M.
Henryk Kuna, Warszawa 1959

40. WARCHAŁOWSKI J.
Jan Szczepkowski, snycerz i rzeźbiarz, Warszawa 1932

41. WITKIEWICZ S.
Sztuka i krytyka u nas, Zakopane 1892.

SŁOWNIK TERMINOLOGICZNY ARCHITEKTURY I SNYCERSTWA

AKANT
roślina śródziemnomorska o dużych wciętych liściach i zebranych w kłos kwiatostanach, używana jako motyw ornamentu

ARABESKA
ornament wywodzący się z wici akantowej lub palmetowej, przeplatany z motywami figuralnymi, stosowany w rzeźbie od czasów renesansu

ARCHITRAW
belka spoczywająca na kolumnach i filarach, główny element nośny, przejmujący obciążenie stropu, dachu i szczytowej ściany, stosowany we wszystkich porządkach architektury

ARKADA
łuk wsparty na kolumnach, filarach lub pilastrach, stosowany w snycerstwie jako element dekoracyjny

ATTYKA
ścianka lub balustrada wieńcząca zewnętrzne ściany budowli

AUREOLA
świetlisty otok wokół głów istot boskich lub świętych

BALDACHIM
osłona przenośna lub stała nad tronem, ołtarzem lub amboną

BIERWIONO
drewno okrągłe, ociosane lub przetarte, stosowane w konstrukcjach ściennych, stropowych, dachowych, mostowych, a także do budowy ogrodzeń, zapór, mechanizmów i innych rodzajach budownictwa

BOAZERIA
drewniana okładzina dolnej partii ścian wewnętrznych, ozdabiana snycerką, intarsją lub utrzymana w naturalnej fakturze drewna

BUZDYGAN
broń podobna do buławy, używana też jako oznaka godności wodza

CECH
zwane bractwem lub konfraternią stowarzyszenie zawodowe rzemieślników, w okresie feudalnym stanowa organizacja rzemieślnicza w miastach

CHRZĄSTKOWY ORNAMENT
motyw dekoracyjny w formie stylizowanej chrząstki z uwypuklonymi guzami, charakterystyczny dla późnego renesansu i wczesnego baroku; motyw chrząstki łączony bywa z traktowaną fantazyjnie małżowiną uszną

DRAPERIA
tkanina ułożona w ozdobne fałdy

DZIENIA
dziupla wydrążona w ulu z kłody pnia, przeznaczona dla jednej pszczelej rodziny

DZWONO
środkowa część sosrębu lub belki stropowej, ozdobiona snycerką i zaopatrzona w inskrypcję

EKLEKTYZM
łączenie z sobą różnych historycznych form architektury i sztuk plastycznych w jednym dziele

EMPORA
pomieszczenie w górnej kondygnacji świątyni, otwarte ku głównej części wnętrza

EPITAFIUM
tablica pośmiertna z napisem, zawierającym dane o zmarłym, zwykle ozdabiana

FAKTURA
cecha powierzchni drewna nadana przez sposób jego obróbki, podkreślający jego naturalną budowę

FAZA
ucios graniastej krawędzi drewna, wykonany dla złagodzenia jej ostrości

FERETRON
figura lub dwustronny obraz obnoszone na procesjach

FRYZ
poziomy pas dekoracyjny w podstropowej partii ściany

GABARYT
obrys budynku, mebla lub otworu, wyznaczający skrajne granice jego wymiarów

GALEONA
trójmasztowy, żaglowy okręt wojenny lub handlowy

GLORIETTA
dekoracyjna nadbudowa w postaci ażurowej wieżyczki

GMERK
znak autorski, utrwalony na dziele sztuki przez średniowiecznych malarzy i snycerzy

GROTESKA
ornament złożony ze stylizowanych wici roślinnych z wplecionymi motywami figuralnymi lub roślinnymi, popularny w dziełach renesansu i klasycyzmu

GRYF
twór fantastyczny z głową ptaka, wprowadzany jako motyw ornamentalny do dzieł malarskich i rzeźbiarskich

HERMA
pilaster rozszerzający się w górnej części, zwieńczonej głową lub popiersiem, stosowany jako motyw dekoracyjny w architekturze począwszy od renesansu

IKONOSTAS
wewnętrzna ściana w cerkwiach, oddzielająca część kapłańską od laickiej, zaopatrzona w troje drzwi, a także w obrazy (ikony), ozdabiana polichromią i snycerką

IMPOST
element nośny między głowicą kolumny a dźwigarem lub nasadą sklepienia

INTARSJA
zdobienie powierzchni drewna w artystycznych dziełach stolarskich, polegające na wpuszczaniu weń ornamentów, wyciętych z innych gatunków drewna

KANELE
rowki w kolumnach lub pilastrach wcięte równolegle do ich osi

KAPITEL
głowica wieńcząca kolumnę lub pilaster

KARTUSZ
obramienie krawędzi tarczy herbowej, obrazu lub ozdabianej powierzchni za pomocą tak zwanego okuciowego ornamentu

KASETONY
zwane skrzyńce — ozdobnie wykonane pola kratowego systemu nośnego stropów

KONSOLA
wspornik wysunięty przed lice ściany w celu podparcia dźwigara lub rzeźby

KONTRAPOST
zasada kompozycyjna w rzeźbie — ustawienie postaci ludzkiej tak, aby ciężar ciała spoczywał na jednej nodze i był zrównoważony przez wygięcie tułowia w stronę przeciwną

LAMBREKIN
ornament stosowany w dekoracji wnętrz i w meblarstwie, wyobrażający pas tkaniny powycinany zębato

MASWERK
dekoracja architektoniczna, mająca zastosowanie od czasów gotyku w postaci ażurowego wypełnienia otworów okiennych, balustrad i przezroczy w artystycznej stolarce

MASZKARON
fantastycznie ujęta głowa ludzka lub zwierzęca, wprowadzana do dzieł architektury jako pełno lub półplastyczny motyw dekoracyjny

NASTAWA OŁTARZOWA
zwana retabulum — tło dekoracyjne ołtarza, ustawione za stołem ofiarnym, ukształ-

towane według panującego architektonicznego stylu, służące do umieszczania obrazów i symboli oraz ustawiania rzeźb

ORNAMENT

motyw zdobniczy w architekturze, rzeźbie i malarstwie, oparty na wzorach geometrycznych lub wziętych ze świata roślinnego i zwierzęcego; z okresu gotyku pochodzą motywy rybich pęcherzy, a także zwojów pergaminowych; ornament chrząstkowy i małżowinowy stosowano w XVI i XVII stuleciu, muszlowy (rocaille) w okresie rokoka, lambrekinowy w klasycyzmie

PALMETA

motyw dekoracyjny w formie stylizowanych liści palmy

PANNEAU

obramowana płycina ozdobiona przez malowidło lub relief, stanowiąca dekoracyjny element podziału ściany lub stropu; panneau nad drzwiami zwie się supraportem

PILASTER

płaski lub półokrągły słup przyścienny z głowicą i podstawą, będący zredukowaną formą kolumny bez funkcji nośnych

PINAKIEL

gotycki dekoracyjny element architektoniczny w formie miniaturowego obelisku z żabkami na krawędziach i z kwiatonem na szczycie

POLIPTYK

wieloskrzydłowy ołtarz szafiasty, charakterystyczny dla gotyku; tryptyk jest dwuskrzydłowym poliptykiem

PREDELLA

podstawa ołtarzowego retabulum zdobiona malowidłem lub płaskorzeźbą

PROSPEKT ORGANOWY

zdobiona snycerką obudowa rejestru piszczałek w organach

PUTTO

motyw dekoracyjny przedstawiający uskrzydlone dziecko

RELIEF

kompozycja rzeźbiarska wydobyta z płaszczyzny płyty z pozostawieniem w niej tła; rozróżnia się relief płaski, wypukły i wklęsły

RETABULUM

nastawa ołtarzowa

ROCAILLE

ornament muszlowy

SOSRĄB

siestrzan — bierwiono podpierające środkiem belki stropu, zazwyczaj zdobione i zaopatrzone w inskrypcję

STALLE

ławy kościelne dla duchowieństwa, połączone wspólnym zapleckiem i klęcznikiem, nakryte baldachimem

TĘCZA

belka tęczowa, prosta lub wygięta, założona na cięciwie łuku między nawą i prezbiterium, zdobiona i połączona z rzeźbą figuralną

TRANSEPT

nawa poprzeczna, przecinająca nawę główną w świątyni

TYMPANON

trójkątne pole wieńczące frontową ścianę budynku, portal lub nastawę ołtarzową, zwykle rzeźbione i zaopatrzone w godło lub symbol

WIMPERGA

motyw dekoracyjny, właściwy gotyckiej architekturze, ukształtowany w formie pełnego lub ażurowego trójkąta, umieszczany nad łukiem drzwi lub okna

WOLUTA

motyw dekoracji architektonicznej w kształcie esowatej spirali, użytej jako wspornik lub uszak w attykach, ścianach szczytowych, tablicach pamiątkowych ściennych, portalach i innych elementach budynku lub artystycznej stolarki

SPIS ILUSTRACJI

Rysunki w tekście

Fotografie kolorowe

Fotografie po tekście

3. Wolin, woj. szczecińskie. Wczesnośredniowieczna miniatura posągu czterotwarzowego bóstwa
4. Lubiąż, woj. wrocławskie. „Opłakiwanie” ok. 1370
5. Pszczyna, woj. katowickie. Św. Jadwiga. Ołtarz szafkowy XV - XVI wiek
6. Pszczyna. Św. Jan Chrzciciel. Ołtarz szafkowy XV - XVI wiek
7. Pomaski, woj. słupskie. Madonna na tronie, ok. 1430
8. Chełmża, woj. toruńskie. Późnogotycka rzeźba Madonny w katedrze
9. Samlino, woj. słupskie. Św. Jakub, rzeźba z szafkowego ołtarza, ok. 1500
10. Starogard, woj. koszalińskie. Stalle kołobrzeskie obecnie w kościele Mariackim z ok. 1340
11. Późnogotyckie stalle radnych z katedry kołobrzeskiej zaginione w czasie wojny
12. Toruń. Kościół Mariacki. Stalle z początku XV wieku
13. Trzebiatów, woj. szczecińskie. Kościół Św. Piotra. Stalle z ok. 1425
14. Kozielec, woj. szczecińskie. Gotycka ambona z XV wieku
15. Wit Stwosz. Ołtarz Krakowski, scena zaśnięcia Matki Boskiej, 1489
16. Poliptyk Wieniawski, scena kupna wsi Piotrawin, 1544
17. Pławno, Małopolska. Tryptyk. Legenda o św. Stanisławie, ok. 1517
18. Zamek Królewski na Wawelu, Sala Poselska. Głowa mężczyzny w laurowym wieńcu, 1531 - 1535
19. Zamek Królewski na Wawelu. Sala Poselska. Głowa wojownika, 1531 - 1535
20. Xawery Dunikowski. Głowa Leona Wyczółkowskiego, ok. 1925 - 1939
21. Gdańsk, Dwór Artusa. Drewniane głowice pilastrów, 1535
22. Kazimierz Dolny. Kościół farny, prospekt organowy, 1620
23. Nieszawa, woj. włocławskie. Kościół farny, stalle, ok. 1626
24. Nieszawa. Kościół farny, herma pilastrowa w stallach, ok. 1626
25. Ląd, woj. konińskie. Kościół pocysterski, późnorenesansowe stalle zakonne
26. Sandomierz. Kościół Św. Pawła, późnorenesansowa ambona
27. Supraśl, woj. białostockie. Cerkiew greckokatolicka. Nie istniejący już ikonostas, 1664
28. Supraśl. Cerkiew greckokatolicka, nie istniejące już carskie wrota ikonostasu, 1664
29. Toruń. Kościół Mariacki, ambona, początek XVII wieku
30. Toruń. Kościół Mariacki, prospekt organowy, 1601 - 1609
31. Toruń. Kamienica Eskenów, płaskorzeźbiona na drzwiach zewnętrznych, scena „Syn marnotrawny”, koniec XVI wieku. Muzeum Okręgowe
32. Zamek Królewski na Wawelu. Zydel toskański, druga połowa XVI wieku
33. Zamek Królewski na Wawelu. Zydel, druga połowa XVII wieku
34. Pszczyna, woj. katowickie. Muzeum Wsi Pszczyńskiej. Zydel ze śląskich warsztatów, XIX wiek
35. Zamek Królewski na Wawelu. Krzesło lombardzkie, ok. 1600
36. Czempiń - Borówko, woj. poznańskie. Pałac, fotele typu flamandzkiego, druga połowa XVII wieku

37. Pszczyna, woj. katowickie. Kościół Św. Jadwigi, spalony w 1939 roku. Ołtarz boczny, 1623
38. Warszawa. Kościół Św. Krzyża, ołtarz główny, koniec XVII wieku
39. Warszawa. Kościół Karmelitów, ołtarz Matki Boskiej. Proj. Tylman z Gameren, 1680 - 1690
40. Boćki, woj. białostockie. Kościół Poreformacki, widok wnętrza z ołtarzem głównym, połowa XVIII wieku
41. Bytów, woj. słupskie. Kościół Św. Jerzego, drewniana chrzcielnica, ok. 1720
42. Siemiatycze, woj. białostockie. Kościół Pomisjonarski, konfesjonał, początek XVIII wieku
43. Wrocław. Kościół Św. Mateusza, konfesjonał w snycersko-malarskiej oprawie, początek XVIII wieku
44. Toruń. Rynek Staromiejski 35. Kręcone schody z posągiem Minerwy, 1697
45. Toruń. Niedźwiadek — element ozdobny schodów z jednej z mieszczańskich kamienic, druga połowa XVIII wieku. Muzeum Okręgowe
46. Gdańsk. Dwór Artusa. Model polskiego okrętu z XVII wieku
47. Zamek Królewski na Wawelu. Fotel wenecki Andrea Brustolone, XVII/XVIII wiek
48. Zamek Królewski na Wawelu. Fragment poręczy fotela weneckiego, XVII/XVIII wiek
49. Zamek Królewski na Wawelu. Skrzynia ubraniowa pochodząca z Włoch, połowa XVIII wieku
50. Zamek Królewski na Wawelu. Szafa gdańska, koniec XVII wieku
51. Pszczyna, woj. katowickie. Kościół Św Jadwigi, spalony w 1939 roku. Prospekt organowy, połowa XVII wieku
52. Bytów, woj. słupskie. Kościół Św. Jerzego, ażurowe drzwiczki w stallach, połowa XVIII wieku
53. Barokowa szafa gdańska. Muzeum Okręgowe w Białymstoku
54. Antoni Osiński. Apostoł z księgą. Rzeźba lwowska, ok. 1760. Muzeum Narodowe w Warszawie
55. Sebastian Fesinger. Święta Klara. Rzeźba lwowska, ok. połowy XVIII w. Muzeum Narodowe w Warszawie
56. Grodków, woj. opolskie. Kościół parafialny, barokowa nastawa głównego ołtarza
57. Toruń. Kościół Św. Ducha. Ambona, 1753 - 1759
58. Ciechanowiec, woj. łomżyńskie. Kościół parafialny, nastawa głównego ołtarza, 1736 - 1740
59. Ciechanowiec. Kościół parafialny, figura Ewangelisty z nastawy głównego ołtarza, 1736 - 1740
60. Ciechanowiec. Kościół parafialny, ambona, pierwsza połowa XVIII wieku
61. Ciechanowiec. Kościół parafialny, figura Mojżesza z ambony, pierwsza połowa XVIII wieku

62. Wrocław. Kościół Św. Elżbiety, nie istniejące już lewe skrzydło organowego prospektu, połowa XVIII wieku
63. Siemiatycze, woj. białostockie. Kościół parafialny, środkowa część organowego prospektu, połowa XVIII wieku
64. Kopia krzesła z połowy XVIII wieku wykonana w warsztatach szkolnych ZDZ w Łabiszynie, woj. bydgoskie
65. Zegar ścienny, wykonawca J. G. Krosz z Krakowa, połowa XVIII wieku. Muzeum Narodowe we Wrocławiu
66. Wrocław, Rynek 8. Brama wjazdowa, pierwsza połowa XVIII wieku
67. Warszawa. Dominik Merlini. Wnętrze Złotej Sali w Królikarni, 1789
68. Zamek Królewski w Warszawie. Dominik Merlini. Szczegół dekoracji drzwi, ok. 1780
69. Siedlce. Kościół parafialny, ołtarz główny i ambona, XVIII - XIX wiek
70. Kareta polska, połowa XVIII wieku. Muzeum w Łańcucie
71. Stara Wieś, woj. siedleckie. Zamek, portal i drzwi neogotyckie, 1859
72. Stara Wieś. Zamek, portal i drzwi neogotyckie, 1859
73. Wyściełane krzesło, połowa XIX wieku. Muzeum Rolnictwa w Ciechanowcu
74. Szafka stojącego zegara, wykonana przez Warszawskie Zakłady Meblarskie, druga połowa XIX wieku. Muzeum Rolnictwa w Ciechanowcu
75. Kredens — fragment dolnej partii, druga połowa XIX wieku. Muzeum Rolnictwa w Ciechanowcu
76. Motyw zdobniczy spotykany w meblach prowincjonalnych warsztatów stolarskich, druga połowa XIX wieku
77. Oblęgorek, woj. kieleckie. Muzeum Sienkiewicza, wnętrze salonu, ok. 1900
78. Secesyjne meble. Muzeum Mazowieckie w Płocku
79. Umeblowanie pokoju. Wystawa „Secesji" w Muzeum Okręgowym w Białymstoku
80. Biurko. Wystawa „Secesji" w Muzeum Okręgowym w Białymstoku
81. Jan Szczepkowski. Kapliczka „Boże Narodzenie". Oryginał w kościele w Dourges we Francji. Replika autorska w Muzeum Narodowym w Warszawie, 1925
82. Xawery Dunikowski. „Ewa I", 1906 - 1908. Muzeum Dunikowskiego w Królikarni
83. Xawery Dunikowski. Głowa Polki, 1917 - 1920. Królikarnia
84. Henryk Kuna. Portret Wojciecha Jastrzębowskiego, 1931. Muzeum Narodowe w Warszawie
85. Henryk Kuna. Kobieta z ptaszkiem, ok. 1935. Muzeum Narodowe w Warszawie
86. Stanisław Sikora. „Macierzyństwo", 1975
87. Antoni Rząsa. Św. Anna, 1966
88. Antoni Rząsa. Pieta „Monte Cassino"
89. Antoni Rząsa „Los Człowieka"
90. Stanisław Kulon. „Spotkanie", 1974 - 1979
91. Teodora Stasiak. „Piłkarz", 1974 - 1979

92. Z. Kowt. „Moja matka", ok. 1975
93. Stanisław Lutostański. „Matka", ok. 1975
94. Bielsk Podlaski. Tadeusz Miller. „Żubr", 1979
95. Aleksander Dętkoś. Małe tężnie. Plener rzeźbiarski w Ciechocinku, 1976 - 1977
96. Józef Makowski. „Zabawa z delfinem", plener rzeźbiarski w Ciechocinku, 1976–1977
97. Jan Fijałkowski. Drzwi wejściowe do Domu Stowarzyszenia Techników w Warszawie, początek XIX wieku
98. Tradycyjne i współczesne meble ozdabiane rzeźbą, wyrabiane w Kalwarii Zebrzydowskiej
99. Kopie mebli stylowych. Warsztaty szkolne ZDZ w Łabiszynie, woj. bydgoskie, 1979
100. Antoni Cegielski. „Pielgrzym", uczniowska praca konkursowa ZDZ w Łabiszynie
101. „Gąska". Praca uczniowska Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Supraślu, woj. białostockie, 1978
102. „Zaciekawienie". Praca uczniowska Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Supraślu, 1978
103. Otmuchów, woj. opolskie. „Starzec". Praca uczniowska Szkoły Rzemiosł Artystycznych w Cieplicach, 1978
104. Zakopane - Jaszczurówka. Stanisław Witkiewicz. Kaplica w stylu zakopiańskim, 1908
105. Anielów, woj. siedleckie. Chrystus z przydrożnej kapliczki, 1658. Muzeum Etnograficzne w Krakowie
106. Płoskinia, woj. olsztyńskie. Ukrzyżowany, rzeźba nieznanego autora z XVIII wieku. Muzeum Mazurskie w Olsztynie
107. Ołobok, woj. kaliskie. Paweł Bryliński. Kapliczka słupowa, 1840
108. Kania, woj. kaliskie. Paweł Bryliński. Rzeźbiony słup krzyża, 1859
109. Grabonóg, woj. leszczyńskie. Kapliczka słupowa św. Rozalii, ok. 1800. Muzeum Narodowe w Poznaniu
110. Brzozówka Koronna, woj. białostockie. Kapliczka słupowa, koniec XVIII w.
111. Puńsk. Jerzy Średnicki. Figurka Frasobliwego we wnęce topoli, ok. 1975
112. Strzelcowizna, woj. suwalskie. Konstanty Pawłowski. „Walka Litwina z Krzyżakiem", ok. 1975
113. Winna - Chroły, woj. łomżyńskie. Teofil Kaczyński. Figurka św. Rocha, ok. 1910 - 1920
114. Winna - Chroły. Teofil Kaczyński. „Zbliżenie", ok. 1915
115. Wietrzychowice, woj. włocławskie. T. Frąckowiak. Chłop ze strugiem na kobylicy, ok. 1978
116. Swarzędz, woj. poznańskie. Skansen pszczelarski, ul kłodowy z maską pszczelarza
117. Kluczbork, woj. opolskie. Muzeum im. Jana Dzierżona. Ul ramowy — „Św. Florian", XIX wiek
118. Orzeszki, woj. olsztyńskie. Ozdobny szczyt na mazurskiej chałupie, początek XX wieku

119. Łodziska, woj. ostrołęckie. Artystyczna kompozycja kurpiowskiego spichlerzyka, 1924
120. Chojnowo-Młodziankowo, woj. łomżyńskie. Konstanty Chojnowski. Wicko skrzyni z 1912 roku. Rekonstrukcja 1956. Muzeum Kurpiowskie w Nowogrodzie
121. Konstanty Chojnowski. Fragment bramy kościelnej w Nowogrodzie, połowa XX wieku
122. Konstanty Chojnowski. Zydel z rozetą, ok. 1912. Muzeum Okręgowe w Białymstoku
123. Jankowo-Młodziankowo. Stanisław Chojnowski. Fotel z dworku szlachty zaściankowej, 1870. Muzeum Łomżyńskie
124. Słup kapliczki z wizerunkiem św. Rozalii, 1810. Muzeum Narodowe w Poznaniu
125. Wrocław. Uniwersytet. Aula Leopoldina. Barokowe drzwi ozdobione płasko rzeźbionymi orłami.

Autorzy fotografii

S. Arczyński 116; P. Banaś 77; T. Biesiekierski 66, 125; T. Biliński 5; Biuro Badań i Dokumentacji Zabytków w Białymstoku 27, 63; Z. Blimel 71, 72; S. Błaszczyk 109, 124; W. Bogucki 58 - 61, 73 - 76, 93, 113, 114, 120, 122, 123; M. Chrząszczowa 26; A. Ciulkin 28, 79, 80; R. Czubczenko 65; A. Glapa 107; W. Górski 8, 29, 30, 68; M. Holzman 81; R. Kieraciński 22; S. Kolowca I, II (barwne); M. Kosicki 4; P. Krassowski V (barwne); E. Kręglewski 36; J. Krysiak 115; Z. Lis 70; Ł. Łapanowski 1; H. Majczuk 78; Marek III (barwne); S. Michta 32, 33, 35, 47 - 50; J. Milka VI (barwne); Muzeum Archeologiczne w Warszawie 2, 3; Muzeum im. J. Dzierżona w Kluczborku 117; Muzeum Narodowe w Poznaniu 2, 106, 124; Muzeum Narodowe w Warszawie 17, 54, 55, 68, 81, 84, 85; Muzeum Okręgowe w Białymstoku 53; Muzeum Okręgowe w Toruniu 12, 44, 45; Muzeum Dunikowskiego w Królikarni w Warszawie 20; Muzeum Wsi Pszczyńskiej w Pszczynie 5, 6, 34, 37, 55; Muzeum Etnograficzne w Krakowie 105; Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Supraślu 101, 102; L. Perz 108; J. Sporny 23, 24; M. Stankiewicz 92; B. Swobodzińska 31; A. Stasiak 110; J. Stawiarski 25; J. Szandomirski 40, 42; J. Świderski 106; L. Święcicki 104; I. Tłoczek 26, 56, 57, 69, 82, 83, 90, 91, 97, 103, 118, 119; H. Vogel - Rząsa 88, 89; Warsztaty Szkolne Z. D. Z. w Łabiszynie 64, 99, 100; W. Wolny 39; H. Zaniewska 25; Zarząd Parafii Rzymskokatolickiej w Puńsku 111, 112.

Pomiary i rysunki wykonali

J. Chętnikowa 51; J. Deptuła 50; Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK w Toruniu 19, 21; J. Sas - Zubrzycki 18, 28; I. Tłoczek 1, 3 - 17, 20, 22 - 27, 29 - 49, 52.

11. Wit Stwosz. Ołtarz Krakowski. Uczeni w piśmie, jedna z kwater, 1483





I. Wit Stwosz.
Ołtarz Krakowski.
Przygotowanie kąpieli.
Fragment ze sceny
Narodziny Marii.
1483



III. Zamek Królewski na Wawelu. Sala Turniejowa, wyposażenie wnętrza, XVI wiek



IV Józef Jaszczura, Żegiestów. Ul kłodowy przedstawiający Świątowida, ok. 1970 roku

WSTĘP

Ludzkość uprawia snycerstwo co najmniej od paleolitu, a każdy okres jego dziejów pozostawił nam w spadku swe własne oryginalne dzieła. W naszych zasobach wywodzących się z kultury europejskiej znajdujemy odrębności myśli twórczej już od zarania snycerstwa, udokumentowane w ciągu trzynastu wieków.

Obecny stan wiedzy o dziejach polskiego snycerstwa jest rezultatem studiów prowadzonych najpierw dorywczo z inicjatywy myślicieli i reformatorów doby oświecenia (Hugo Kołłątaj), a później systematycznie z udziałem przedstawicieli rodzących się nowych kierunków wiedzy historycznej. U schyłku XVIII wieku ustaliły się na naszym gruncie poglądy uznające społeczną i wychowawczą rolę sztuki w życiu narodu. Zarysowały się również instytucjonalne formy organizacji życia artystycznego.

Jeden z pierwszych badaczy dzieł sztuki, Stanisław Kostka Potocki (1752 - 1821), w swych publikacjach o sztuce minionych i współczesnych pokoleń stał się prekursorem dyscypliny historii sztuki w Polsce. Głównym oparciem, ułatwiającym prowadzenie badań i skupiającym plastyków w XIX wieku, były najpierw stowarzyszenia — Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Warszawie (1800 - 1831), Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (od 1854) i Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie (od 1859) — a następnie zakłady naukowe, m. in. Polska Akademia Umiejętności w Krakowie od 1872 roku.

Rozwój szkolnictwa wyższego w 2 połowie XIX wieku, nasilający się stopniowo do naszych czasów, zapoczątkował proces wyodrębniania się historii sztuki jako specjalnej dyscypliny. Ożywienie działalności naukowej wspieranej wydatnie przez fundacje, m. in. Zakład Narodowy im. Ossolińskich działający we Lwowie od 1827 roku i Kasę im. Mianowskiego ufundowaną w Warszawie po Powstaniu Styczniowym, wzbogaciło stan wiedzy o polskiej plastyce. W latach 1930 - 1939 Instytut Propagandy Sztuki, a w Polsce Ludowej zakłady naukowe i muzea rozszerzyły bazę studialno-badawczą.

Zgromadzone dotychczas opracowania dokumentacyjne i analityczne, znakomite pod względem naukowym, oparte były na badaniach poszczególnych okresów historycznych, szkół artystycznych, twórców i re-

gionów kulturowych. Nie było dotychczas opracowania syntetycznego, obejmującego całokształt dorobku polskiego snycerstwa.

W toku przygotowań do pierwszego Kongresu Nauki Polskiej dwa środowiska — Państwowy Instytut Sztuki (obecnie Instytut Sztuki PAN) i Stowarzyszenie Historyków Sztuki podjęły pracę zespołową nad syntezą dziejów architektury, malarstwa, rzeźby i rzemiosł artystycznych.

Periodyzacja dziejów polskiej sztuki jako składowej części europejskiej kultury wykazuje pewne chronologiczne przesunięcia względem kierunków panujących na Zachodzie, które przenikają do nas z niejakim opóźnieniem, a trwa nieco dłużej. Opóźnienia te zresztą w okresie gotyku, a także renesansu ujawniały się niejednakowo na obszarze ziem polskich: w Małopolsce i na Śląsku nie były tak znaczne, jak w regionach wschodnich.

Ścisłe ustalenie wyraźnych granic czasowych panowania danego stylowego kierunku w sztuce jest trudne również i z tej przyczyny, że między nimi istniały przez pewien czas formy przejściowe, a każdy okres miał różne fazy swego rozwoju.

Biorąc więc jako cezurę datę ugruntowania się danego kierunku twórczości i opierając się na ustaleniach naukowych można w niniejszym opracowaniu przyjąć za słuszny podział historii polskiego snycerstwa na następujące okresy stylowe:

sztuka pogańskich Słowian i romańska VIII - XIII wiek
gotyk od XIII wieku
odrodzenie (renesans) od I połowy XV wieku
barok od ok. 1640 roku
rokoko ok. 1720 - 1780 roku
klasycyzm ok. 1780 - 1830 roku
kierunki sztuki XIX wieku: romantyzm, realizm, secesja
sztuka XX wieku i współczesna.

W prądach kulturowych panujących w poszczególnych okresach stapiały się z sobą dwa nurty — jeden docierający do nas z Włoch, Francji i Flandrii, głównych ośrodków sztuki średniowiecza i czasów nowożytnych, a drugi rodzimy, z dawna zakorzeniony. Wpływy obce asymilowały się na naszej ziemi pod wpływem miejscowej kultury.

Wyniki studiów opartych na badaniach bezpośrednich i na materiałach ikonograficznych i piśmienniczych obrazują stan świadczący o ogromnym bogactwie artystycznego dorobku polskiego snycerstwa, zachowanego dotychczas w oryginałach dzieł artystycznych pomimo katastrof, jakie nawiedzały naszą ziemię w ciągu wieków. Dokonane badania potwierdzają również odrębne cechy polskiej sztuki jako wyrazu narodowej kultury i obyczaju.

Zasób wiadomości o znanych i znajdowanych obiektach nadal wzrasta, natomiast stan liczbowy zabytków snycerstwa maleje z różnych przyczyn. Nowo tworzone rzeźby drewniane pomnażające dobra naszej kultury świadczą chlubnie o żywotności tej gałęzi sztuki. W swej treści i formie są wiernym odbiciem współczesnych nurtów estetyki, a zarazem awangardą wytyczającą następny jej etap.

Trzy były okresy tryumfów polskiego snycerstwa — doba twórczości Wita Stwosza, następnie okres baroku, trwający na znacznym obszarze ziem polskich przez półtora wieku, i wreszcie lata 1910 - 1960 bieżącego stulecia. Najuboższy w rzeźbę drewnianą był wiek XIX, tak bogaty w kamienną.

Na zahamowanie rozwoju snycerstwa w tamtym stuleciu zaważyło — oprócz przyczyn natury politycznej po rozbiorach — wyobcowanie się rzeźby ze sztuki użytkowej, a także preferencja kamienia w rzeźbie figuralnej przed drewnem, dominującym dotychczas w wyposażeniu wnętrz. Nieobojętna była fascynacja dziełami Canovy i Thorvaldsena.

Problem współistnienia sztuki i artystycznego rękodzieła podniósł Cyprian Kamil Norwid w swym *Dialogu,* w którym jest mowa o sztuce i o stanowisku sztuki. Hasło przybliżenia plastyki do życia, podjęte w ostatniej ćwierci XIX wieku przez środowisko krakowskie i warszawskie, dało się urzeczywistnić w pracy organicznej nad podniesieniem wiedzy i rozszerzeniem oświaty wśród szerokich warstw społeczeństwa. Poczyniono również starania o przepojenie programów nauczania obu uczelni artystycznych nowymi ideami i o powołanie do życia zawodowego szkolnictwa z zakresu artystycznych rzemiosł.

O skuteczności podjętych wysiłków świadczy fakt, że właśnie z tych szkół wyszli koryfeusze polskiego snycerstwa XX wieku, a w ślad za ni-

mi plejada ich następców. Zasługi Dunikowskiego i Szczepkowskiego w dziele odnowy polskiego snycerstwa mierzą się dziełami rozsławiającymi imię polskiej rzeźby w świecie. Oni pierwsi po bez mała stuletniej przerwie przywrócili drewnu należytą rangę, oni nawiązali do najpiękniejszych polskich tradycji rzeźbiarskich i pierwsi w swych pracach potwierdzili norwidowską prawdę, ,,że użyteczne nigdy nie jest samo, że piękno wchodzi nie pytając bramą''.



1. Kamienny posąg wydobyty ze Zbrucza, IX - X wiek





2. Janków,
woj. bydgoskie.
Wczesnośredniowieczna
głowa męska

3. Wolin, woj. szczecińskie.
Wczesnośredniowieczna
miniatura posągu
czterotwarzowego
bóstwa

4. Lubiąż,
woj. wrocławskie.
„Opłakiwanie" ok. 1370





5. *Pszczyna,*
woj. katowickie.
Św. Jadwiga.
Ołtarz szafkowy
XV - XVI wiek

6. *Pszczyna.*
Św. Jan Chrzciciel.
Ołtarz szafkowy
XV - XVI wiek





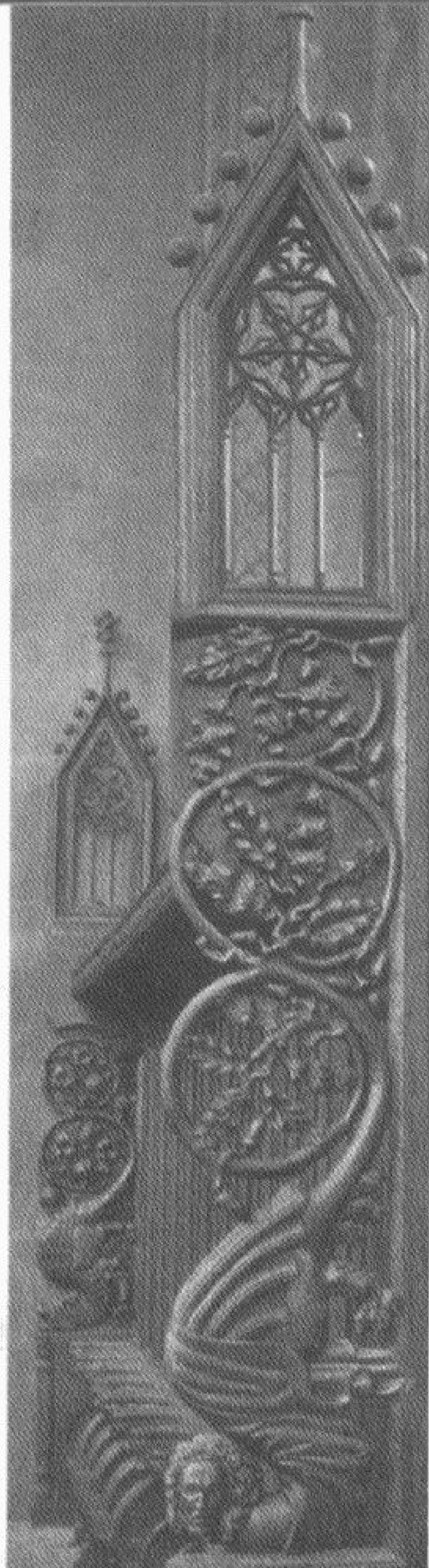
7. Pomaski, woj. słupskie. Madonna na tronie, ok. 1430

8. Chełmża, woj. toruńskie. Późnogotycka rzeźba Madonny w katedrze

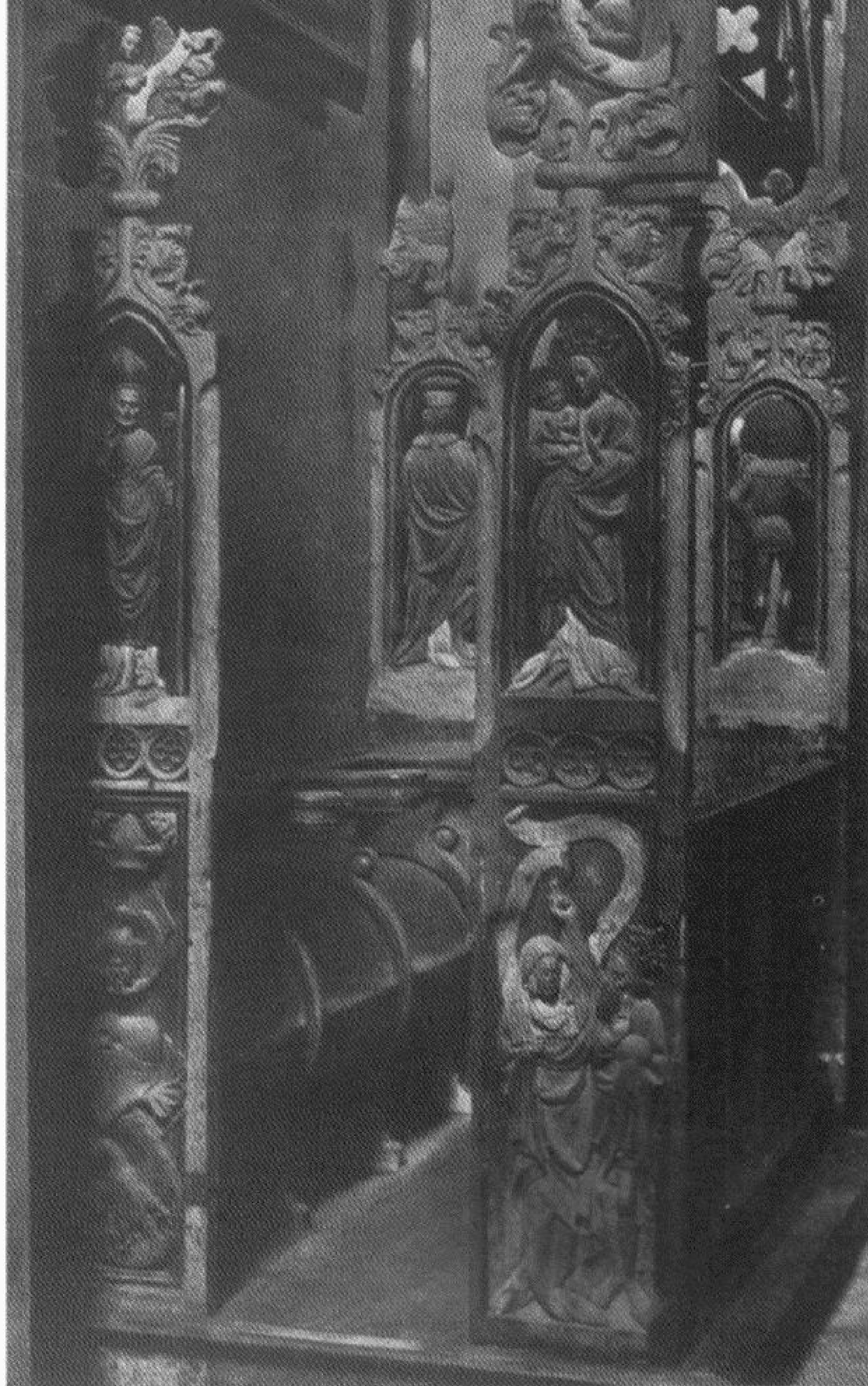


9. *Samlino, woj. słupskie. Św. Jakub, rzeźba z szafkowego ołtarza, ok. 1500*

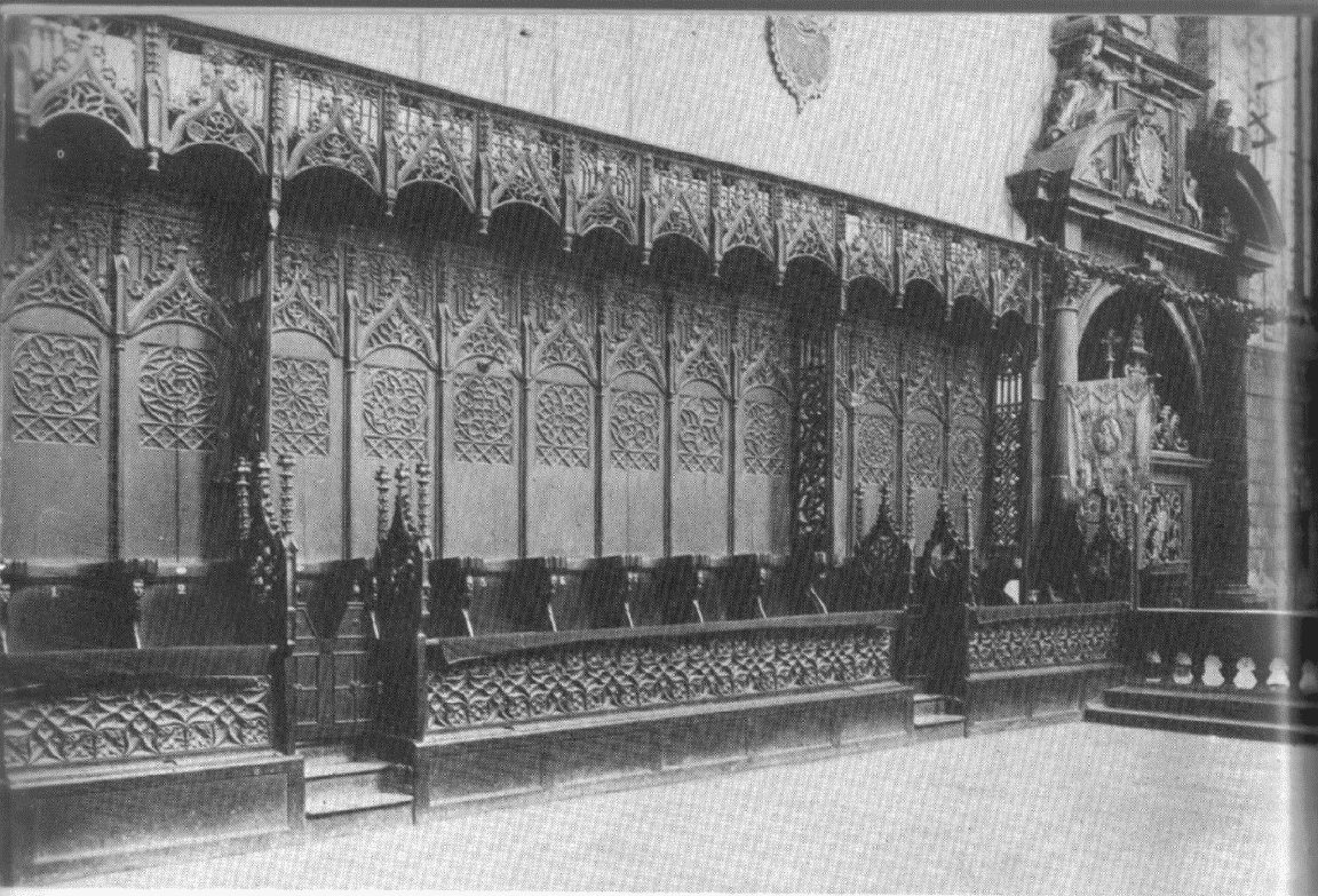




*10. Starogard,
woj. koszalińskie.
Stalle kołobrzeskie
obecnie
w kościele Mariackim
z ok. 1340*

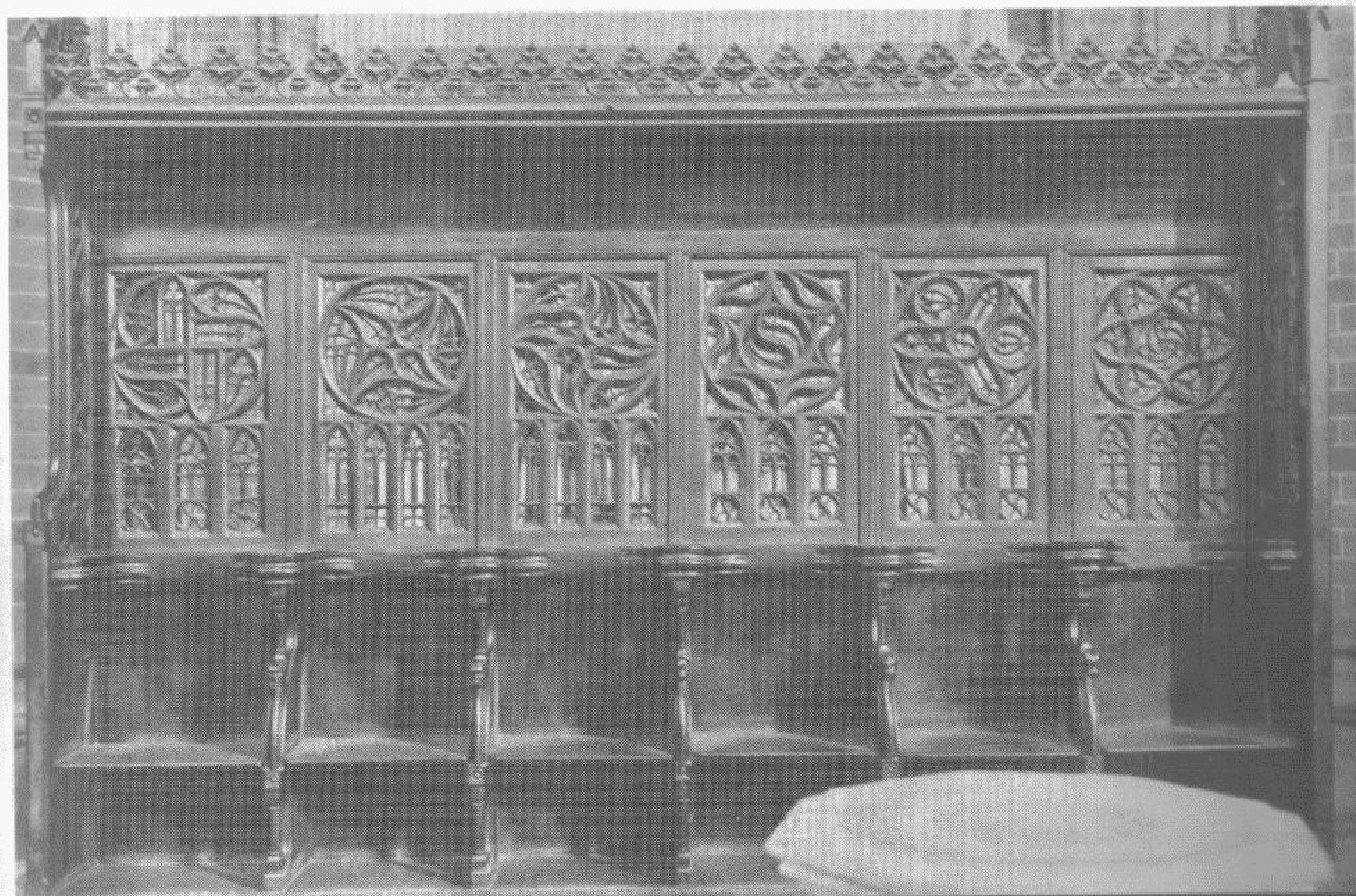


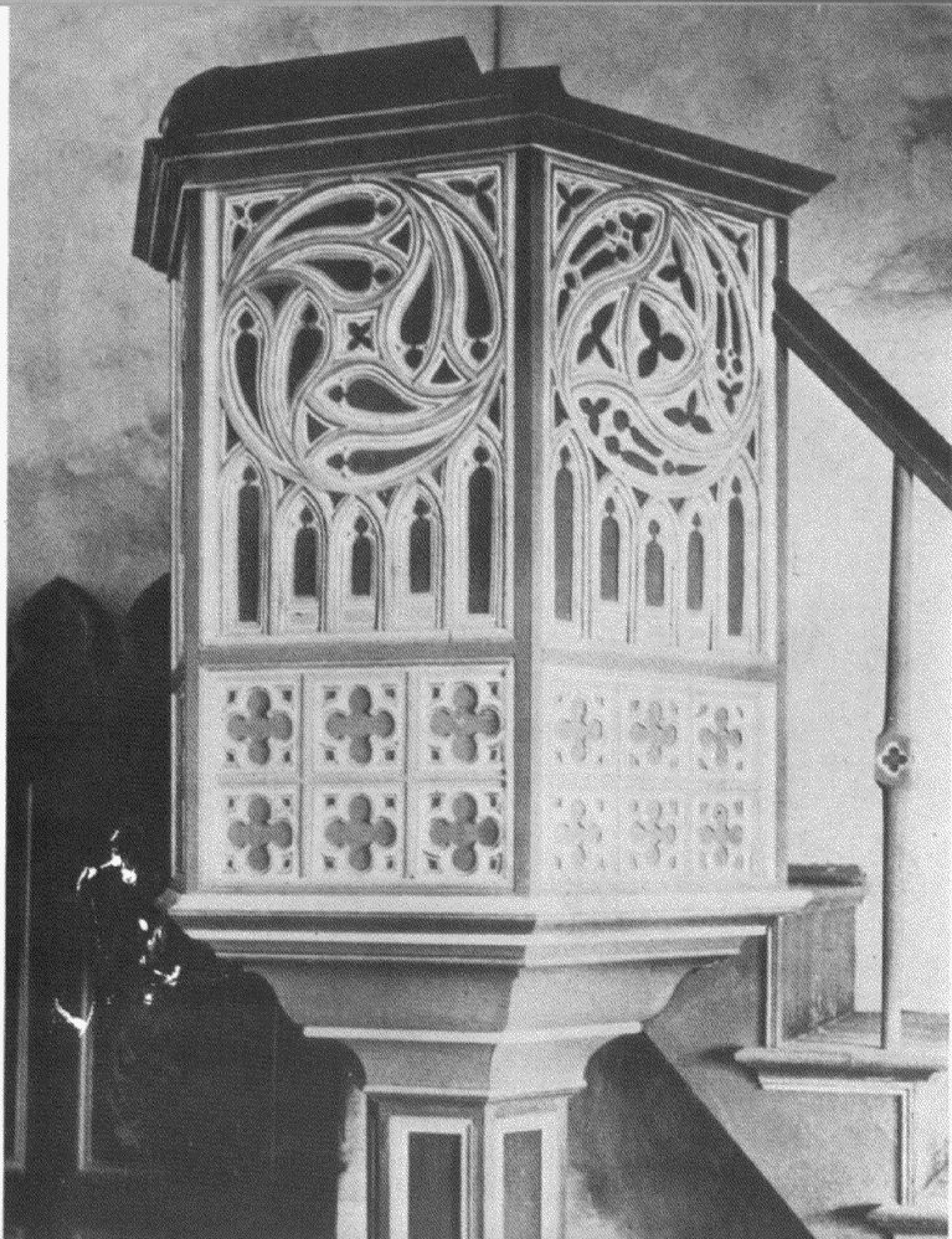
11. Późnogotyckie stalle radnych z katedry kołobrzeskiej zaginione w czasie wojny



12. Toruń. Kościół Mariacki.
Stalle z początku XV wieku

11. Trzebiatów, woj. szczecińskie.
Kościół Św. Piotra.
Stalle z ok. 1425





14. Kozielec, woj. szczecińskie. Gotycka ambona z XV wieku



15. Wit Stwosz. Ołtarz Krakowski, scena zaśnięcia Matki Boskiej, 1489



16. Poliptyk Wieniawski, scena kupna wsi Piotrawin, 1511

17. Pławno, Małopolska. Tryptyk. Legenda o św. Stanisławie, ok. 1517



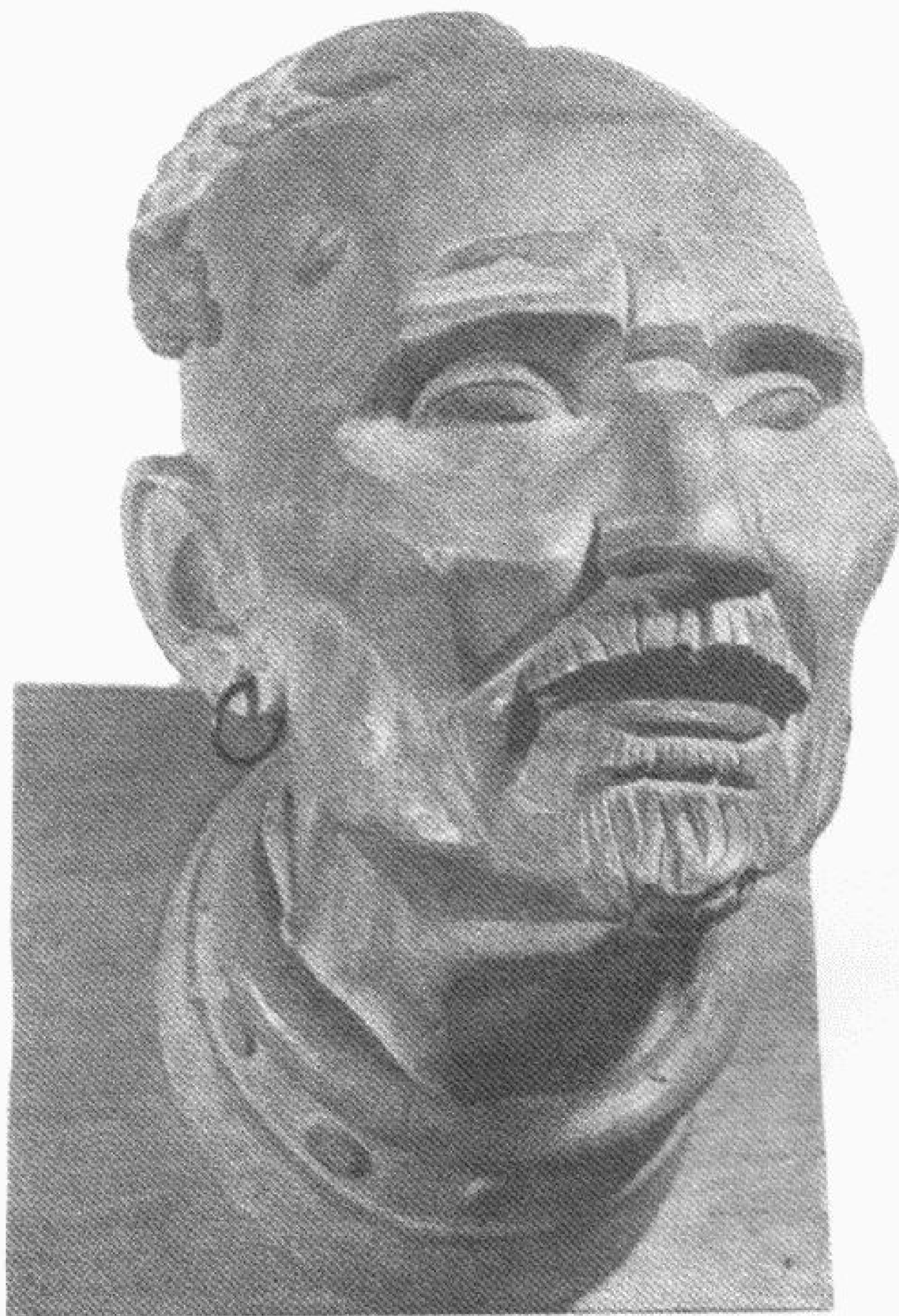


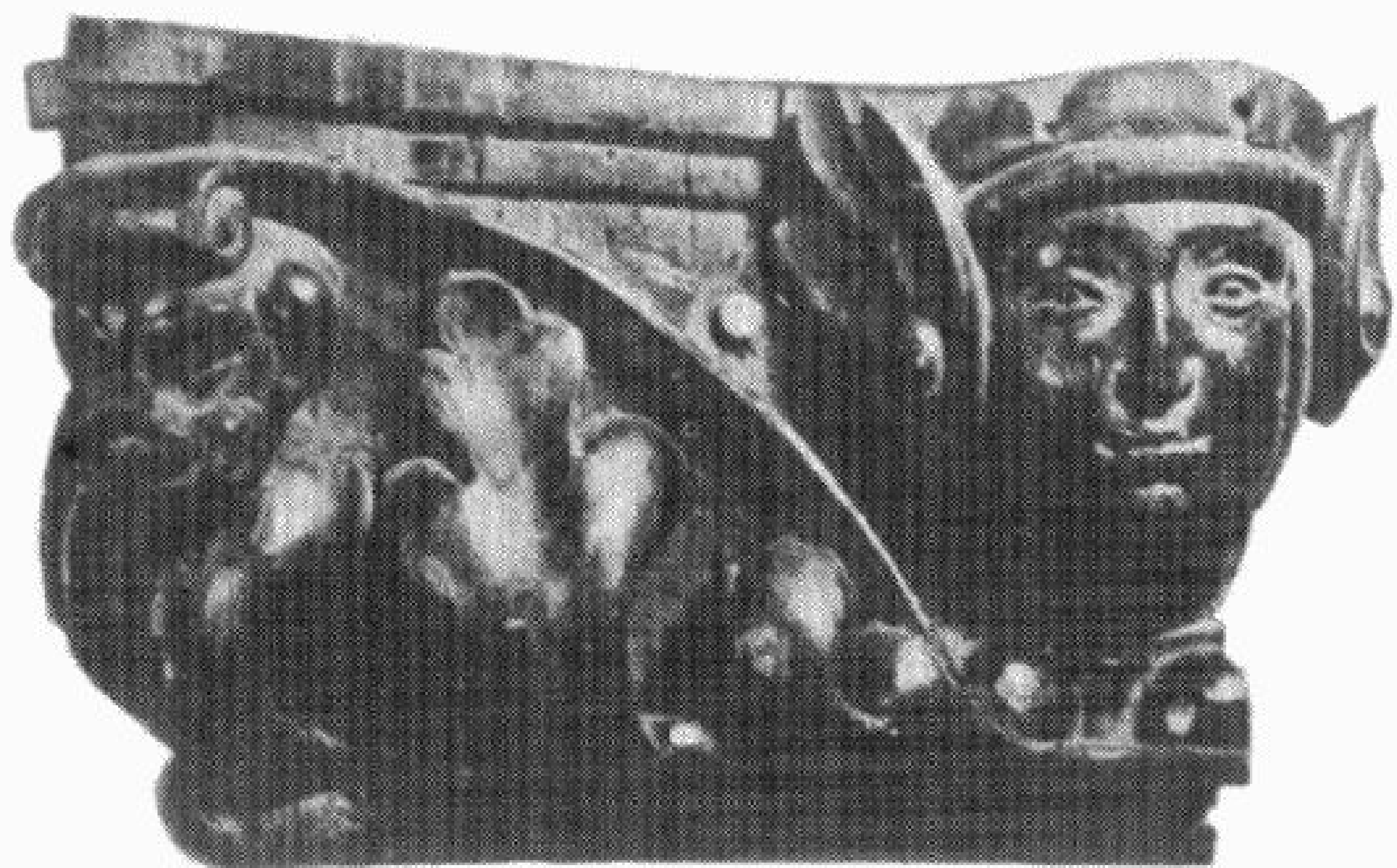
18. Zamek Królewski na Wawelu. Sala Poselska. Głowa mężczyzny w laurowym wieńcu, 1531 - 1535

19. Zamek Królewski na Wawelu. Sala Poselska. Głowa wojownika, 1531 - 1535



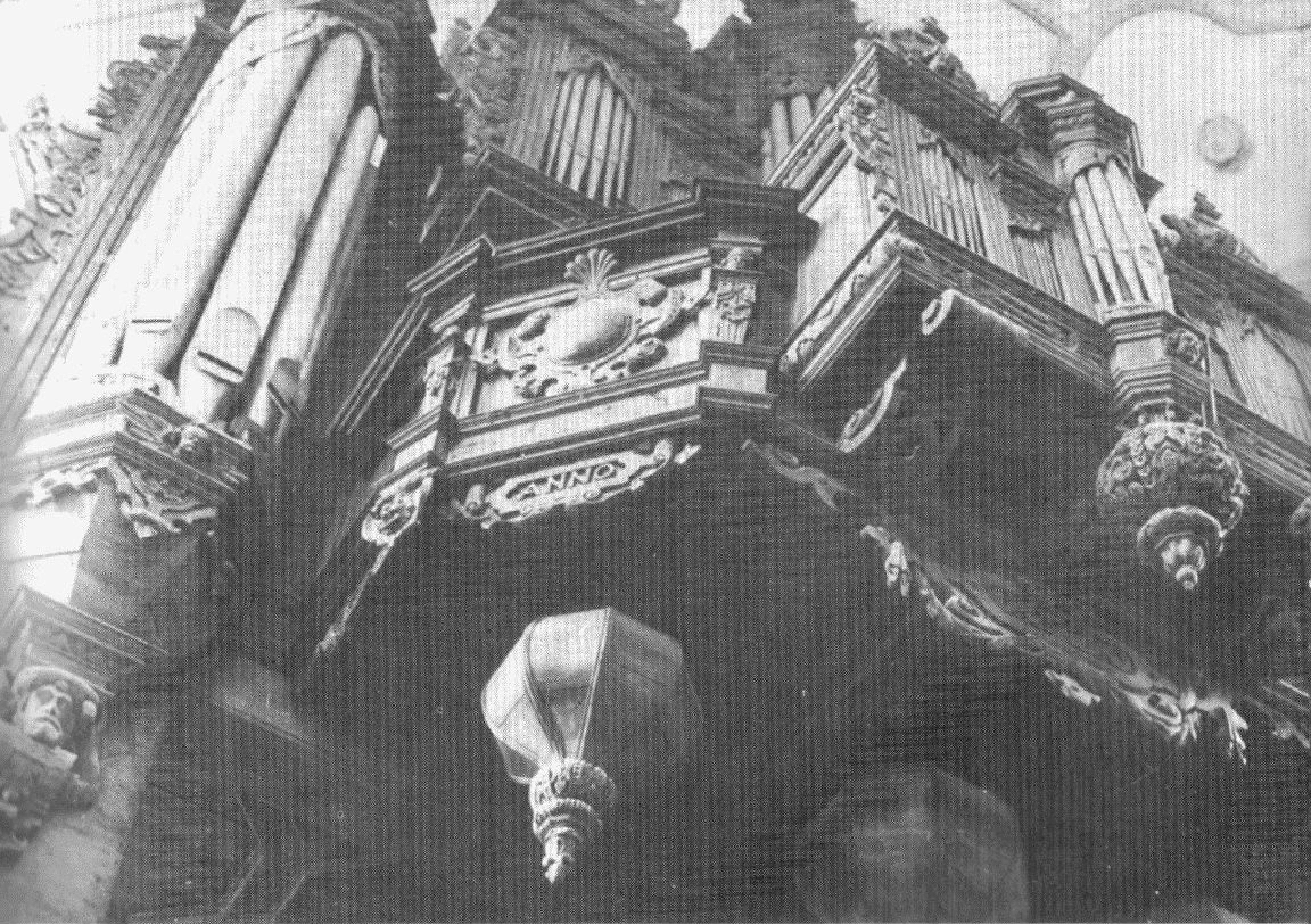
20. Xawery Dunikowski.
Głowa Leona Wyczółkowskiego,
ok. 1925 - 1939



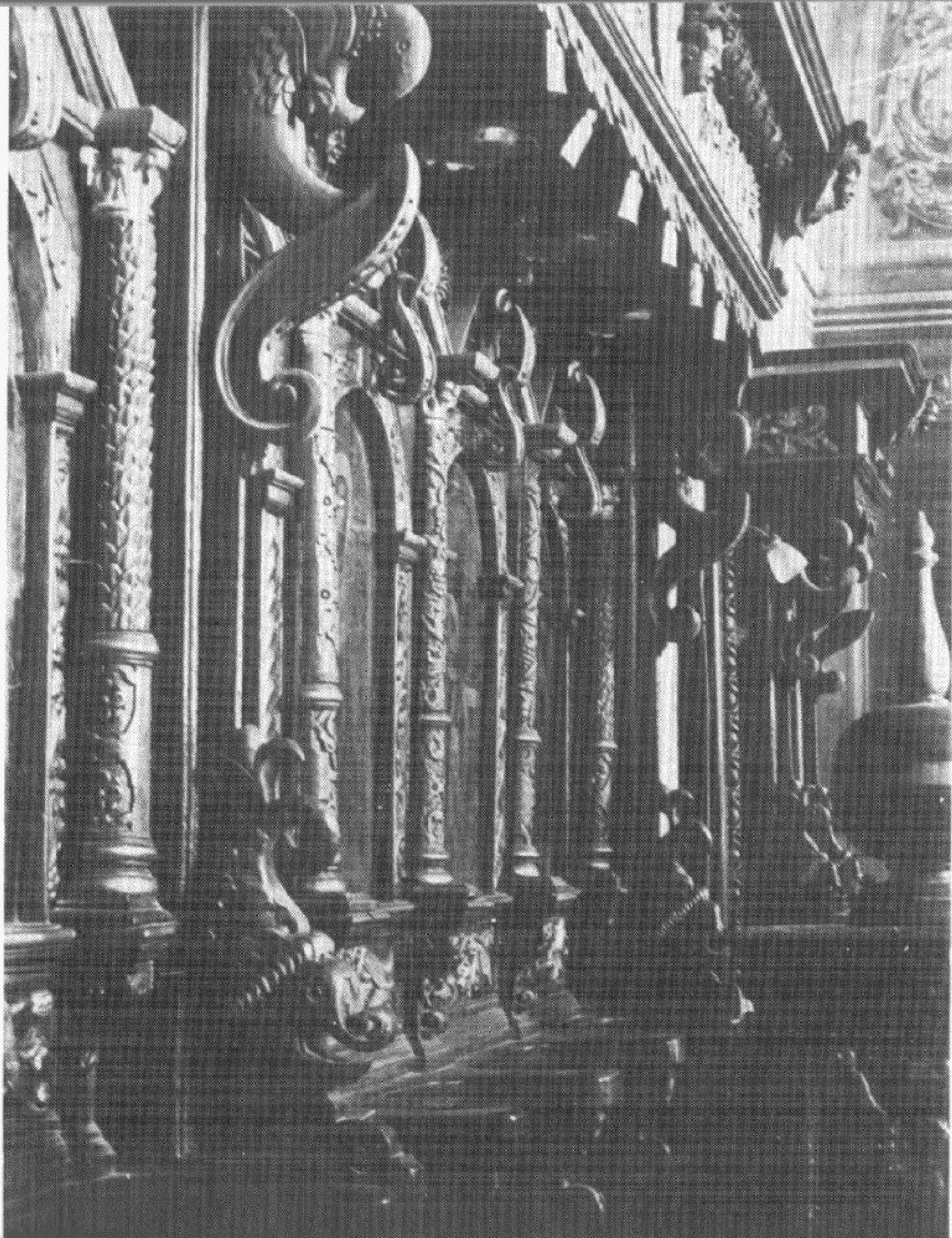




21. Gdańsk. Dwór Artusa. Drewniane głowice pilastrów, 1535



22. Kazimierz Dolny.
Kościół farny,
prospekt organowy,
1620



23. Nieszawa, woj. włocławskie. Kościół farny, stalle, ok. 1626

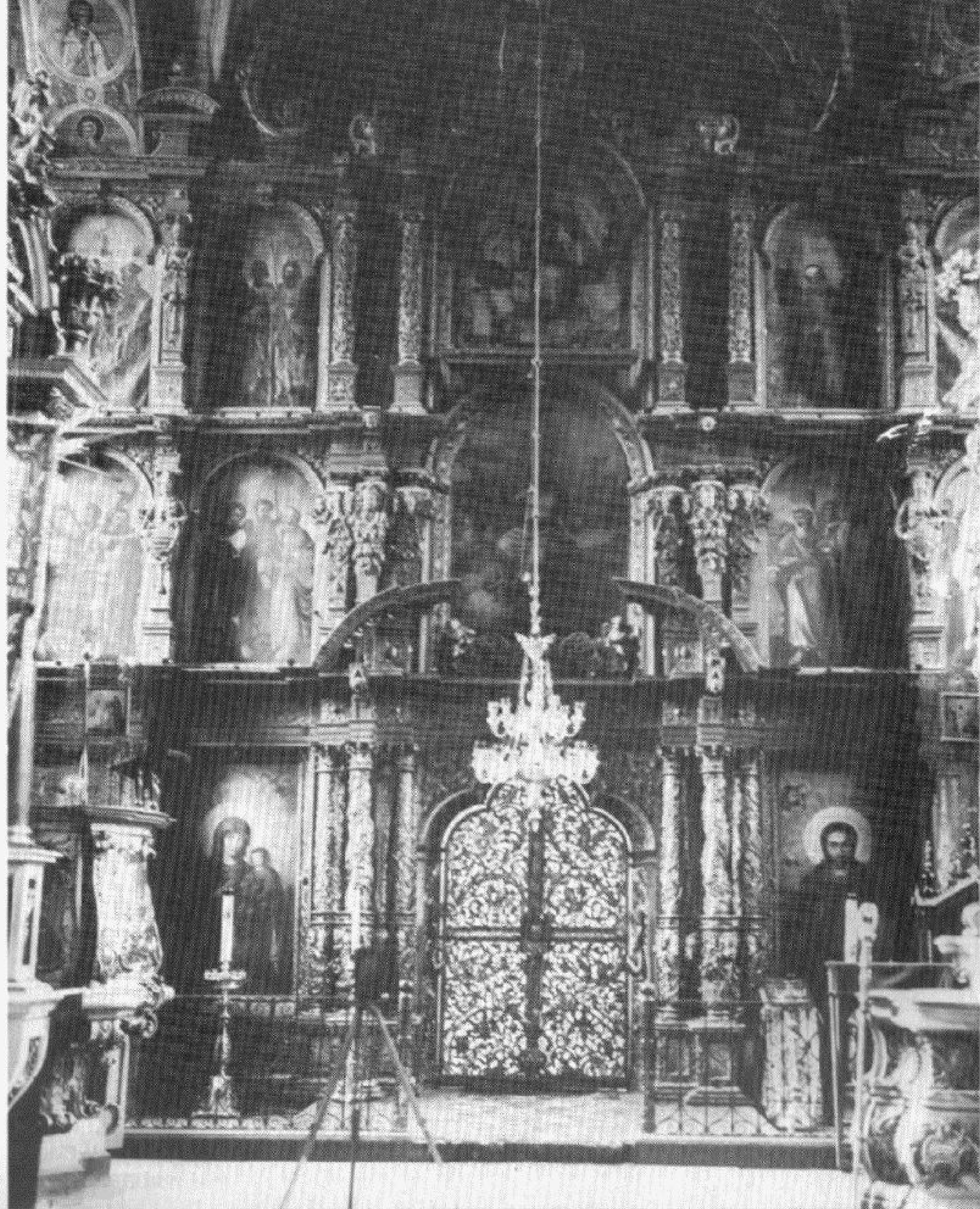


24. Nieszawa. Kościół farny, herma pilastrowa w stallach, ok. 1626

25. Ląd, woj. konińskie. Kościół pocysterski, późnorenesansowe stalle zakonne



26. Sandomierz.
Kościół Św. Piotra,
późnorenesansowa
ambona



27. Supraśl, woj. białostockie. Cerkiew grekokatolicka. Nie istniejący już ikonostas, 1664



28. Supraśl. Cerkiew grekokatolicka, nie istniejące już carskie wrota ikonostasu, 1664

29. Toruń. Kościół Mariacki, ambona, początek XVII wieku

30. Toruń. Kościół Mariacki, prospekt organowy, 1601 - 1609



31. Toruń. Kamienica Eskenów, płaskorzeźbiona na drzwiach zewnętrznych, scena „Syn marnotrawny" koniec XVI wieku Muzeum Okręgowe

32. Zamek Królewski na Wawelu. Zydel toskański, druga połowa XVI wieku

33. Zamek Królewski na Wawelu. Zydel, druga połowa XVII wieku





34. Pszczyna, woj. katowickie. Muzeum Wsi Pszczyńskiej. Żydel ze śląskich warsztatów, XIX wiek



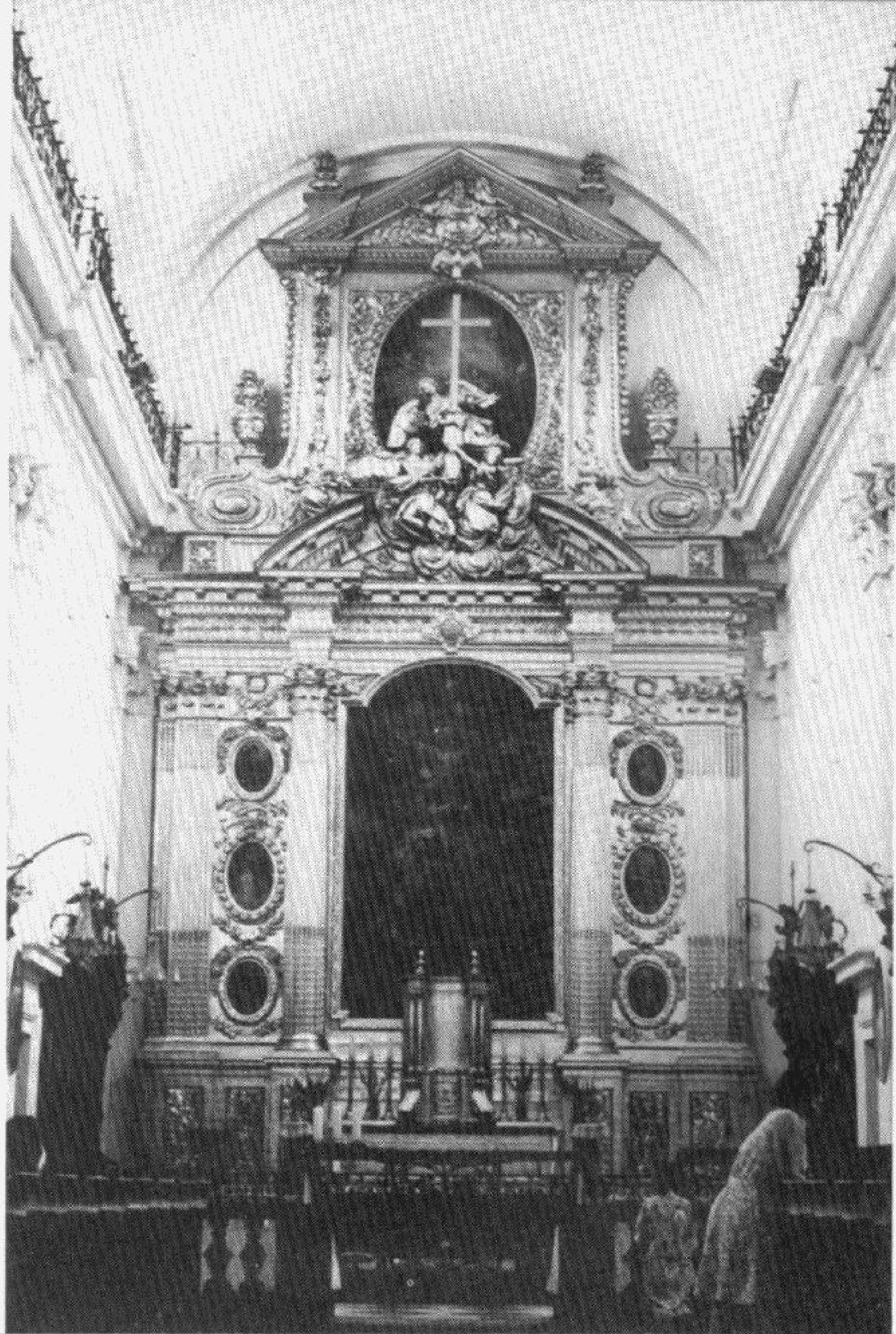


35. Zamek Królewski na Wawelu. Krzesło lombardzkie, ok. 1600

36. Czempiń - Borówko, woj. poznańskie. Pałac, fotele typu flamandzkiego, druga połowa XVII wieku


AVF RUDOLTOWICI 1623 KRIS TOI STE INSON

37. Pszczyna,
woj. katowickie.
Kościół Św. Jadwigi,
spalony 1939 roku.
Ołtarz boczny,
1623



38. Warszawa.
Kościół Św. Krzyża,
ołtarz główny,
koniec XVII wieku



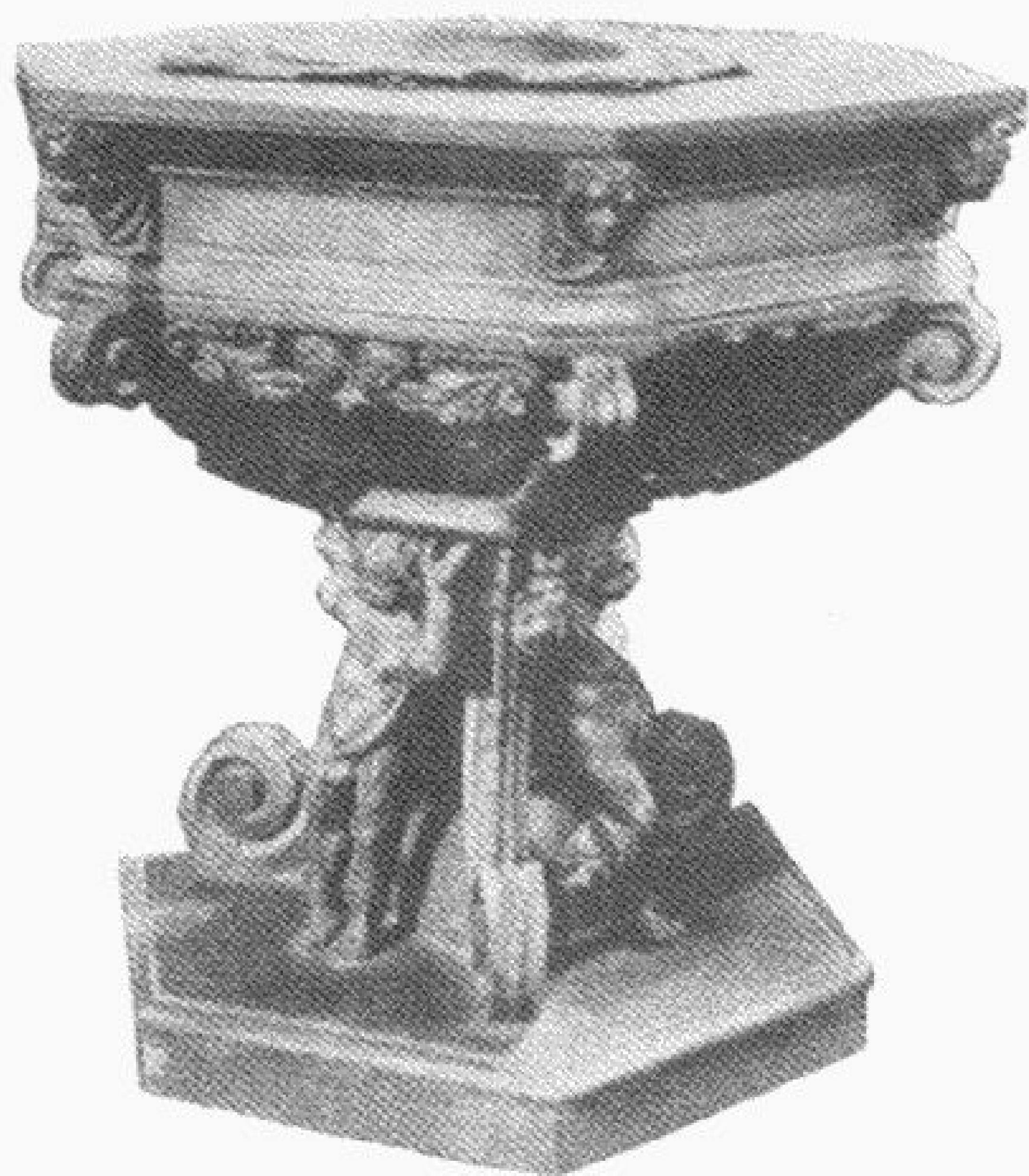
*39. Warszawa.
Kościół Karmelitów,
ołtarz
Matki Boskiej.
Proj. Tylman
z Gameren,
1680 - 1690*



40. Boćki, woj. białostockie. Kościół Poreformacki, widok wnętrza z ołtarzem głównym, połowa XVIII wieku

*41. Bytów, woj. słupskie.
Kościół Św. Jerzego,
drewniana chrzcielnica,
ok. 1720*

*42. Siemiatycze,
woj. białostockie.
Kościół Pomisjonarski,
konfesjonał,
początek XVIII wieku*





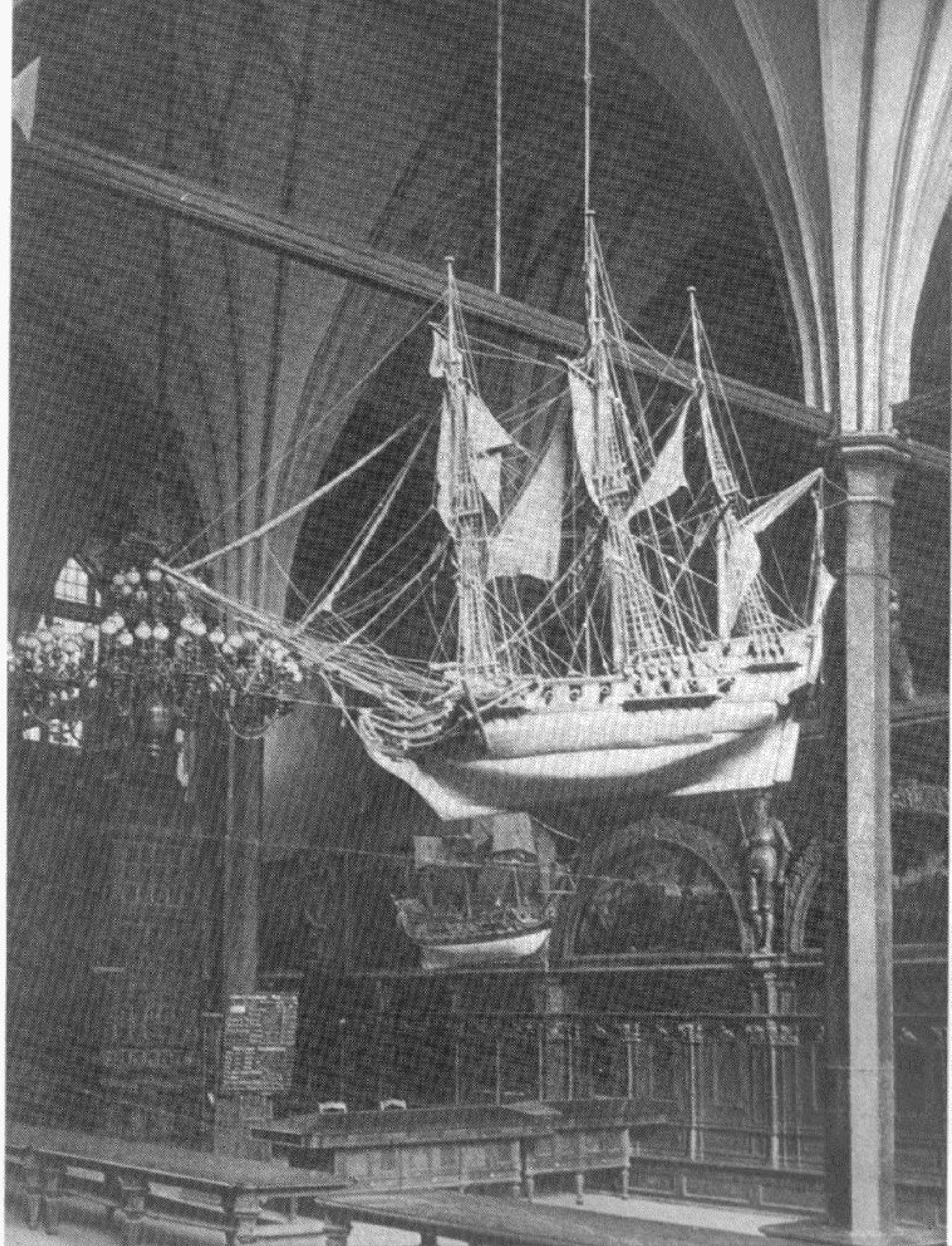
43. Wrocław. Kościół Św. Mateusza, konfesjonał w snycersko--malarskiej oprawie, początek XVIII wieku



44. Toruń. Rynek Staromiejski 35. Kręcone schody z posągiem Minerwy, 1697

45. Toruń. Niedźwiadek — element ozdobny schodów z jednej z mieszczańskich kamienic, druga połowa XVIII wieku. Muzeum Okręgowe

46. Gdańsk. Dwór Artusa. Model polskiego okrętu z XVII wieku





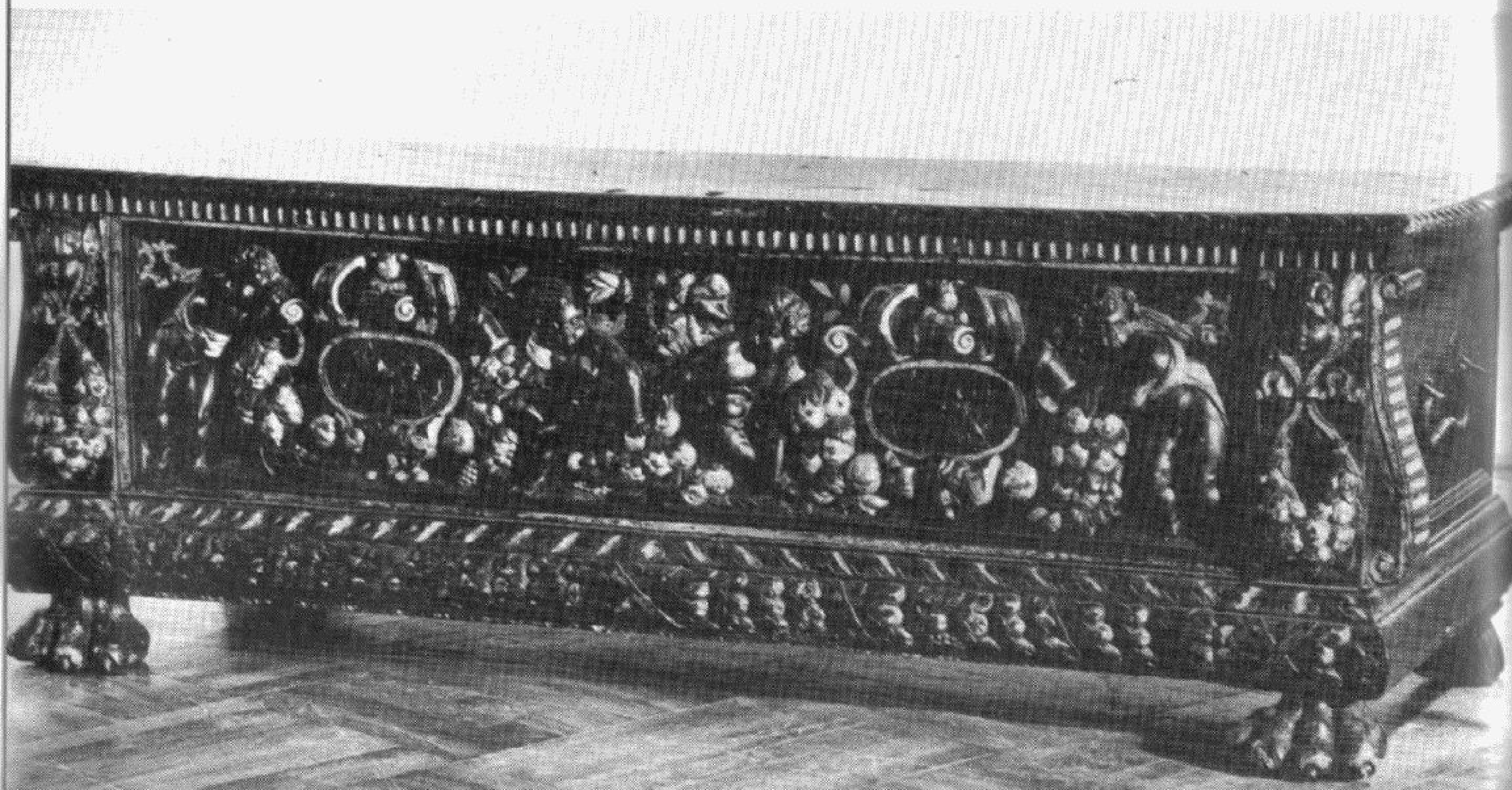
47. *Zamek Królewski na Wawelu. Fotel wenecki Andrea Brustolone, XVII/XVIII wiek*

48. *Zamek Królewski na Wawelu. Fragment poręczy fotela weneckiego, XVII/XVIII wiek*



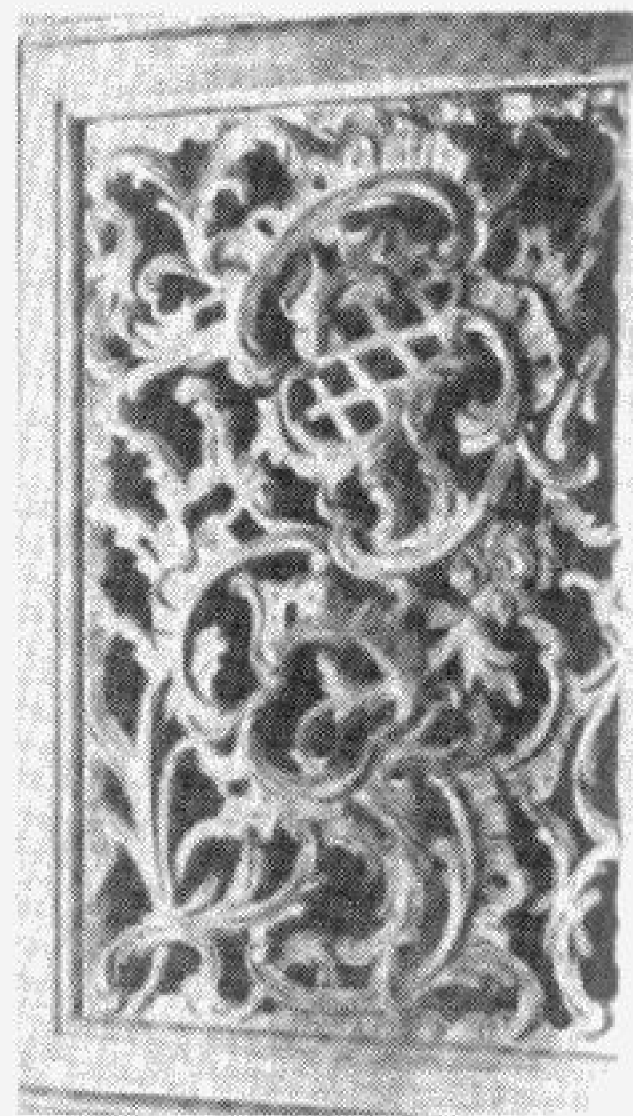
49. Zamek Królewski na Wawelu. Skrzynia ubraniowa pochodząca z Włoch, połowa XVIII wieku

50. Zamek Królewski na Wawelu. Szafa gdańska, koniec XVII wieku





Xla DeLLa DVCIssa MIgrent faVe paX sIt





*51. Pszczyna,
woj. katowickie.
Kościół Św. Jadwigi
spalony w roku 1939.
Prospekt organowy,
połowa XVII wieku*

*52. Bytów, woj. słupskie.
Kościół Św. Jerzego,
ażurowe drzwiczki
w stallach,
połowa XVIII wieku*

*53. Barokowa
szafa gdańska.
Muzeum Okręgowe
w Białymstoku*




54. Antoni Osiński. Apostoł z księgą. Rzeźba lwowska, ok. 1760. Muzeum Narodowe w Warszawie

55. Sebastian Fesinger. Święta Klara. Rzeźba lwowska, ok. połowy XVIII w. Muzeum Narodowe w Warszawie

56. Grodków, woj. opolskie. Kościół parafialny, barokowa nastawa głównego ołtarza

57. Toruń. Kościół Św. Ducha. Ambona, 1753 - 1759



58. Ciechanowice, woj. łomżyńskie. Kościół parafialny, nastawa głównego ołtarza, 1736 - 1740

59. Ciechanowice. Kościół parafialny, figura Ewangelisty z nastawy głównego ołtarza, 1736 - 1740





*60. Ciechanowiec. Kościół parafialny,
ambona, pierwsza połowa XVIII wieku*

*61. Ciechanowiec. Kościół parafialny,
figura Mojżesza z ambony,
pierwsza połowa XVIII wieku*

*62. Wrocław.
Kościół Św. Elżbiety,
nie istniejące już
lewe skrzydło
organowego prospektu,
połowa XVIII wieku*

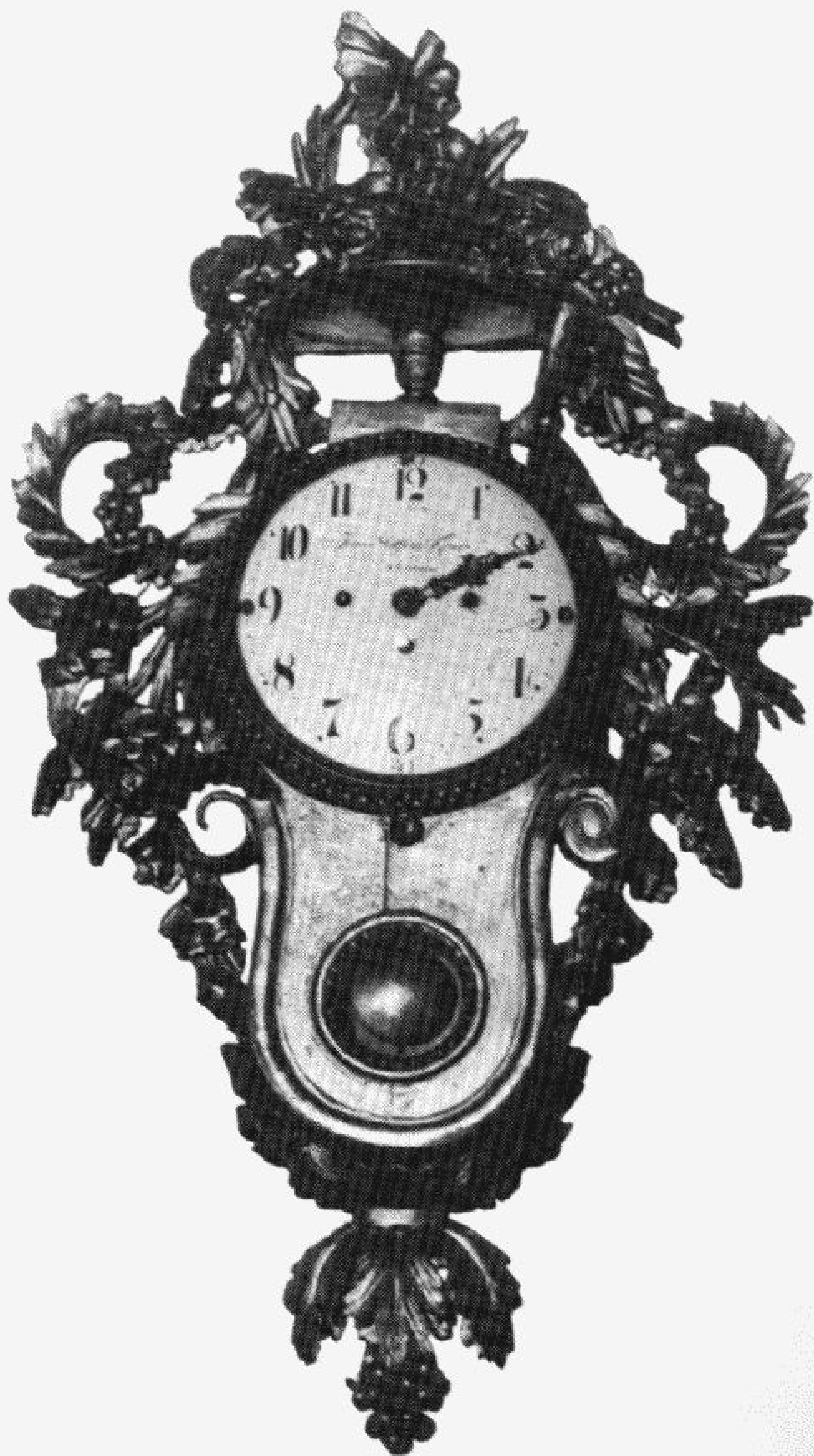
*63. Siemiatycze,
woj. białostockie.
Kościół parafialny
środkowa część
organowego prospektu,
połowa XVIII wieku*







64. Kopia krzesła z połowy XVIII wieku wykonana w Warsztatach Szkolnych ZDZ w Łabiszynie, woj. bydgoskie



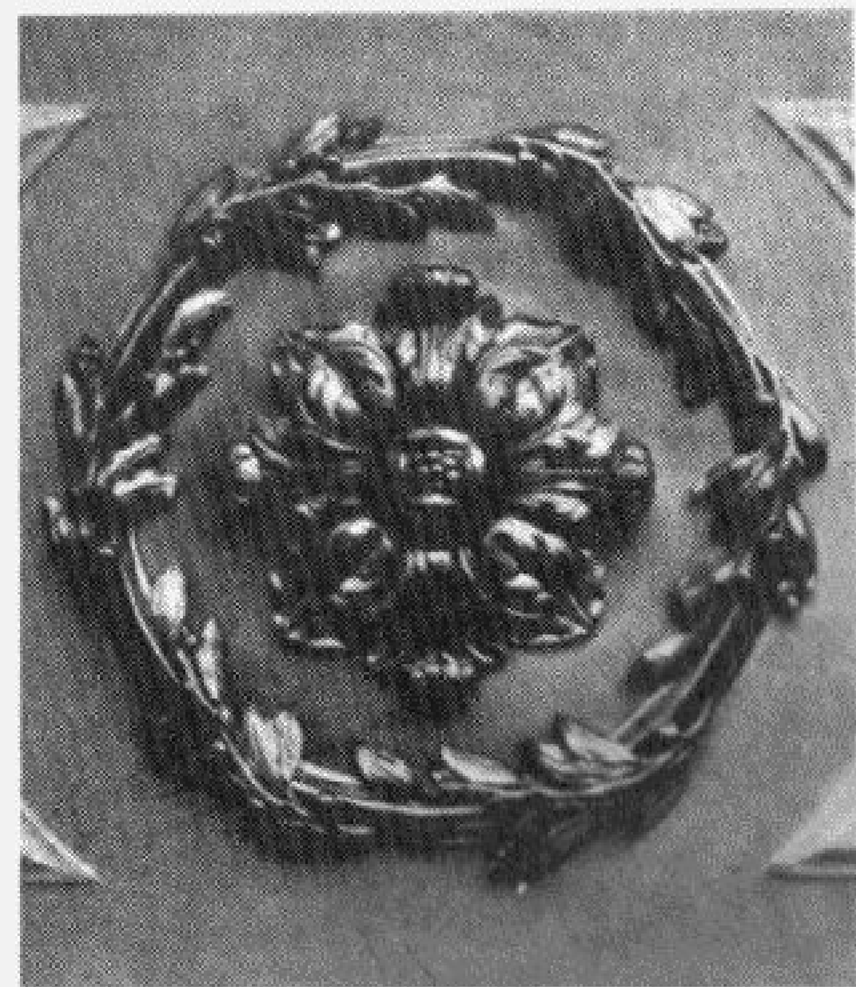
65. *Zegar ścienny,*
wykonawca J.G. Krosz
z Krakowa,
połowa XVIII wieku.
Muzeum Narodowe
we Wrocławiu



66. Wrocław, Rynek 8. Brama wjazdowa, pierwsza połowa XVIII wieku

67. Warszawa. Dominik Merlini.
Wnętrze Złotej Sali w Królikarni, 1789

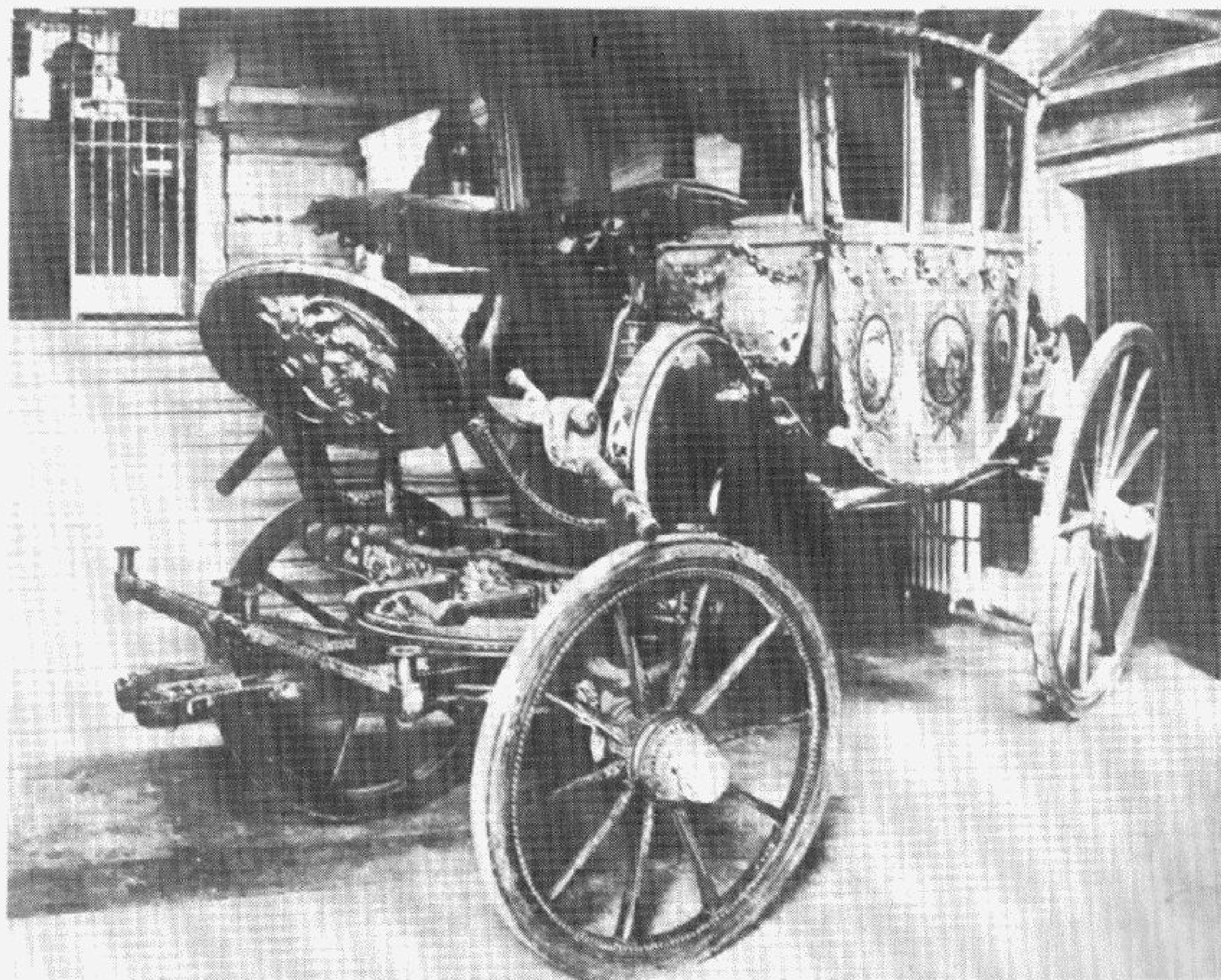
68. Zamek Królewski w Warszawie.
Dominik Merlini.
Szczegół dekoracji drzwi,
ok. 1780

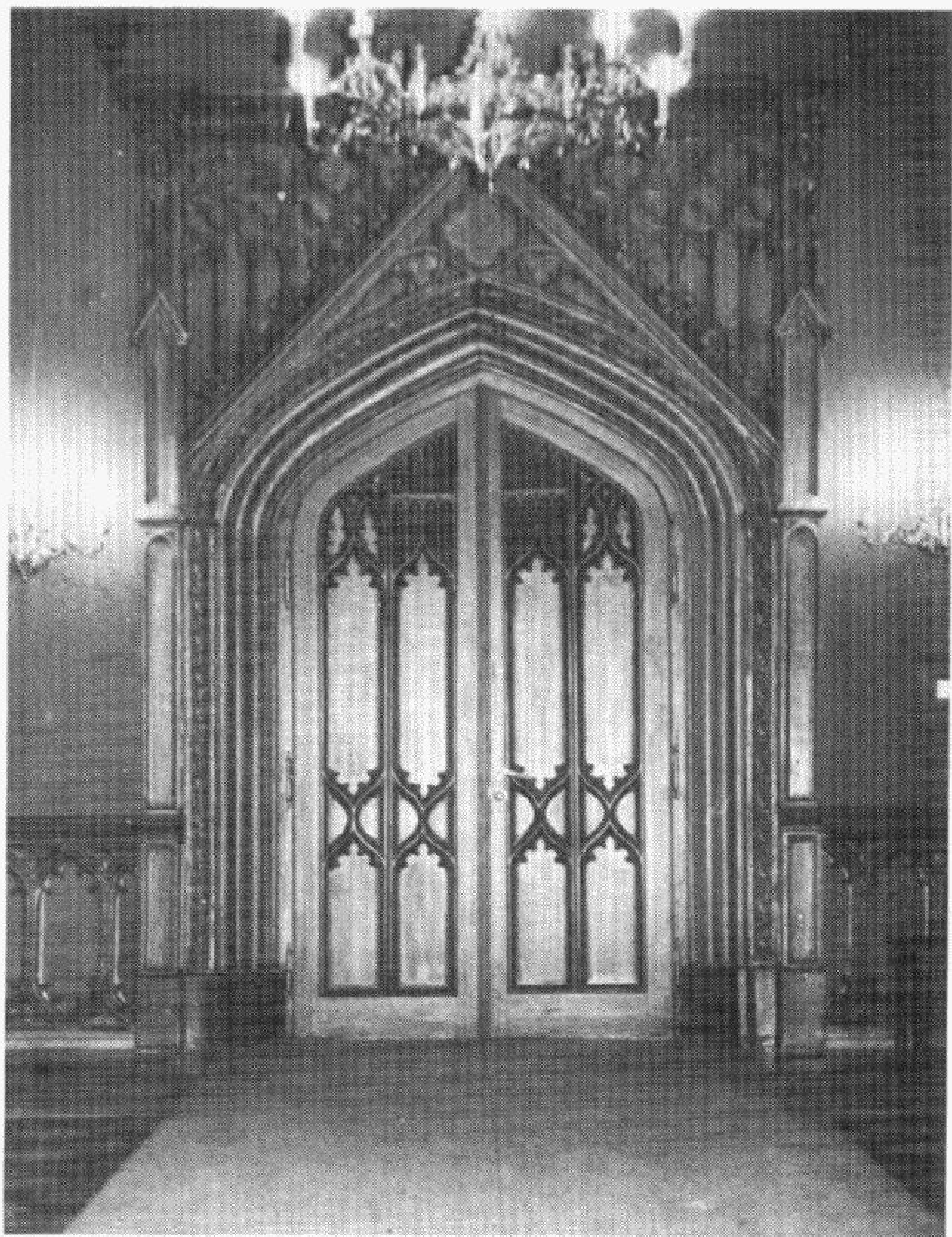




69. Siedlce. Kościół parafialny, ołtarz główny i ambona, XVIII - XIX wiek

70. Kareta polska, połowa XVIII wieku. Muzeum w Łańcucie



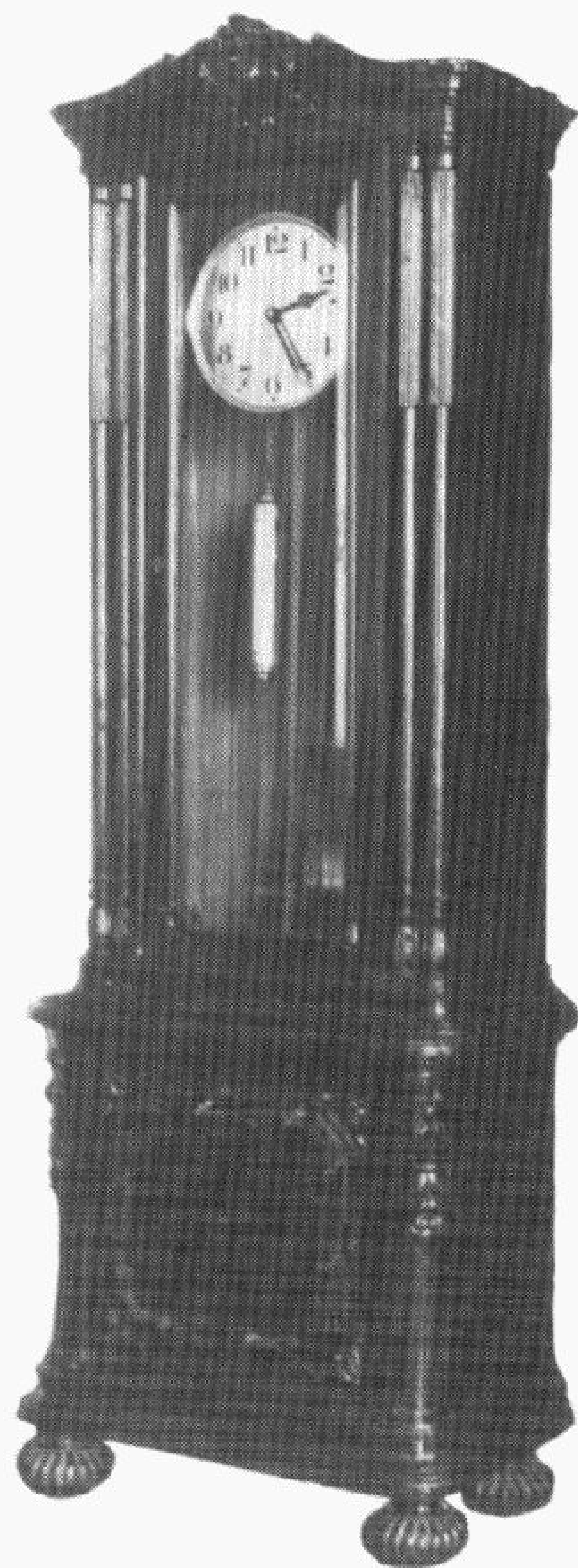


71. Stara Wieś, woj. siedleckie. Zamek, portal i drzwi neogotyckie, 1859



72. Stara Wieś.
Zamek, portal i drzwi
neogotyckie, 1859



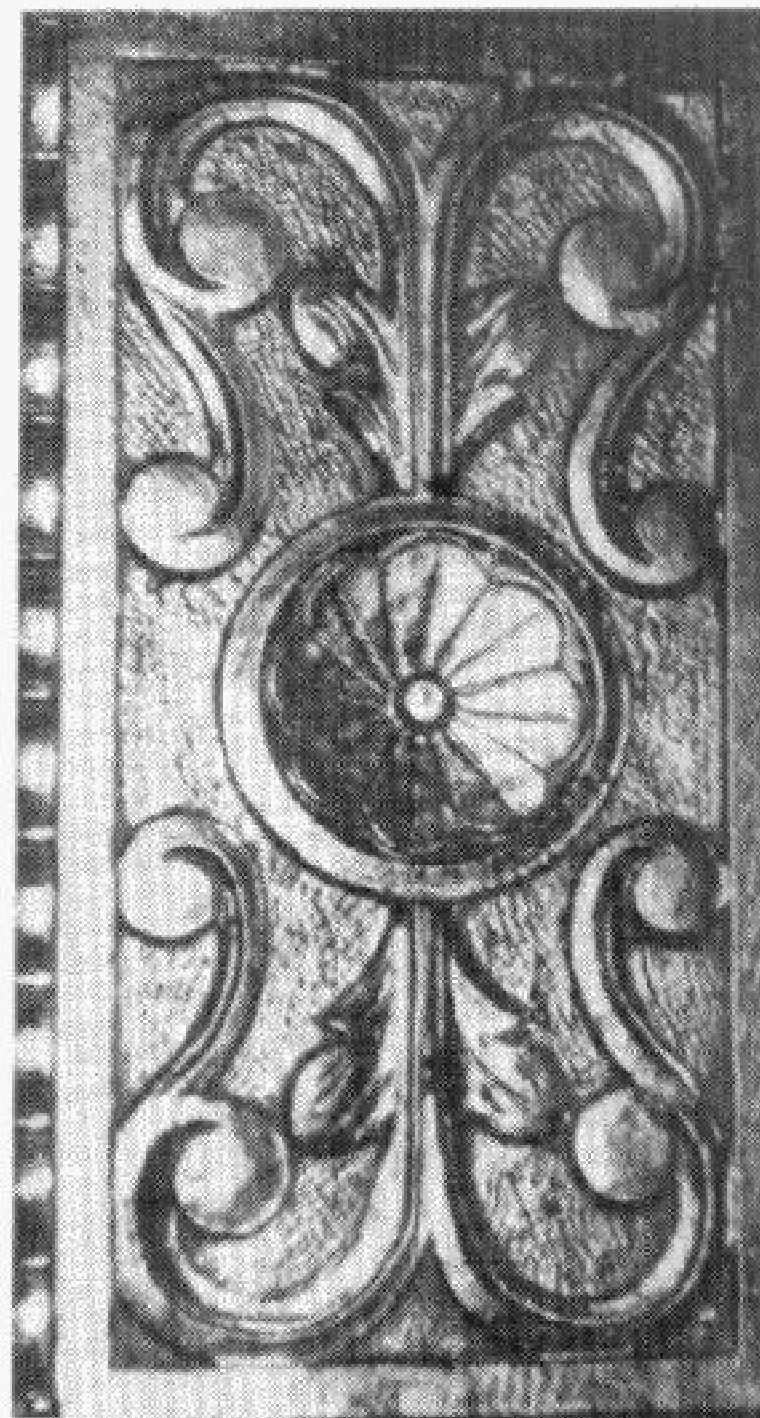


73. Wyściełane krzesło, połowa XIX wieku.
Muzeum Rolnictwa w Ciechanowcu

74. Szafka stojącego zegara,
wykonana przez Warszawskie Zakłady Meblarskie,
druga połowa XIX wieku.
Muzeum Rolnictwa w Ciechanowcu

75. Kredens — fragment dolnej partii,
druga połowa XIX wieku.
Muzeum Rolnictwa w Ciechanowcu

76. Motyw zdobniczy spotykany w meblach
prowincjonalnych warsztatów stolarskich,
druga połowa XIX wieku





77. *Oblęgorek, woj. kieleckie. Muzeum Sienkiewicza, wnętrze salonu, ok. 1900*

78. *Secesyjne meble. Muzeum Mazowieckie w Płocku*



79. *Umeblowanie pokoju. Wystawa ,,Secesji'' w Muzeum Okręgowym w Białymstoku*





80. Biurko Wystawa „Secesja” w Muzeum Okręgowym w Białymstoku



81. Jan Szczepkowski.
Kapliczka „Boże Narodzenie".
Oryginał w kościele w Dourges we Francji.
Replika autorska w Muzeum Narodowym
w Warszawie, 1925

82. Xawery Dunikowski. „Ewa I", 1906 - 1908.
Muzeum Dunikowskiego w Królikarni

83. Xawery Dunikowski. Głowa Polki,
1917 - 1920. Królikarnia





84. Henryk Kuna. Portret Wojciecha Jastrzębowskiego, 1931. Muzeum Narodowe w Warszawie



85. Henryk Kuna. Kobieta z ptaszkiem, ok. 1935. Muzeum Narodowe w Warszawie

86. Stanisław Sikora. „Macierzyństwo", 1975

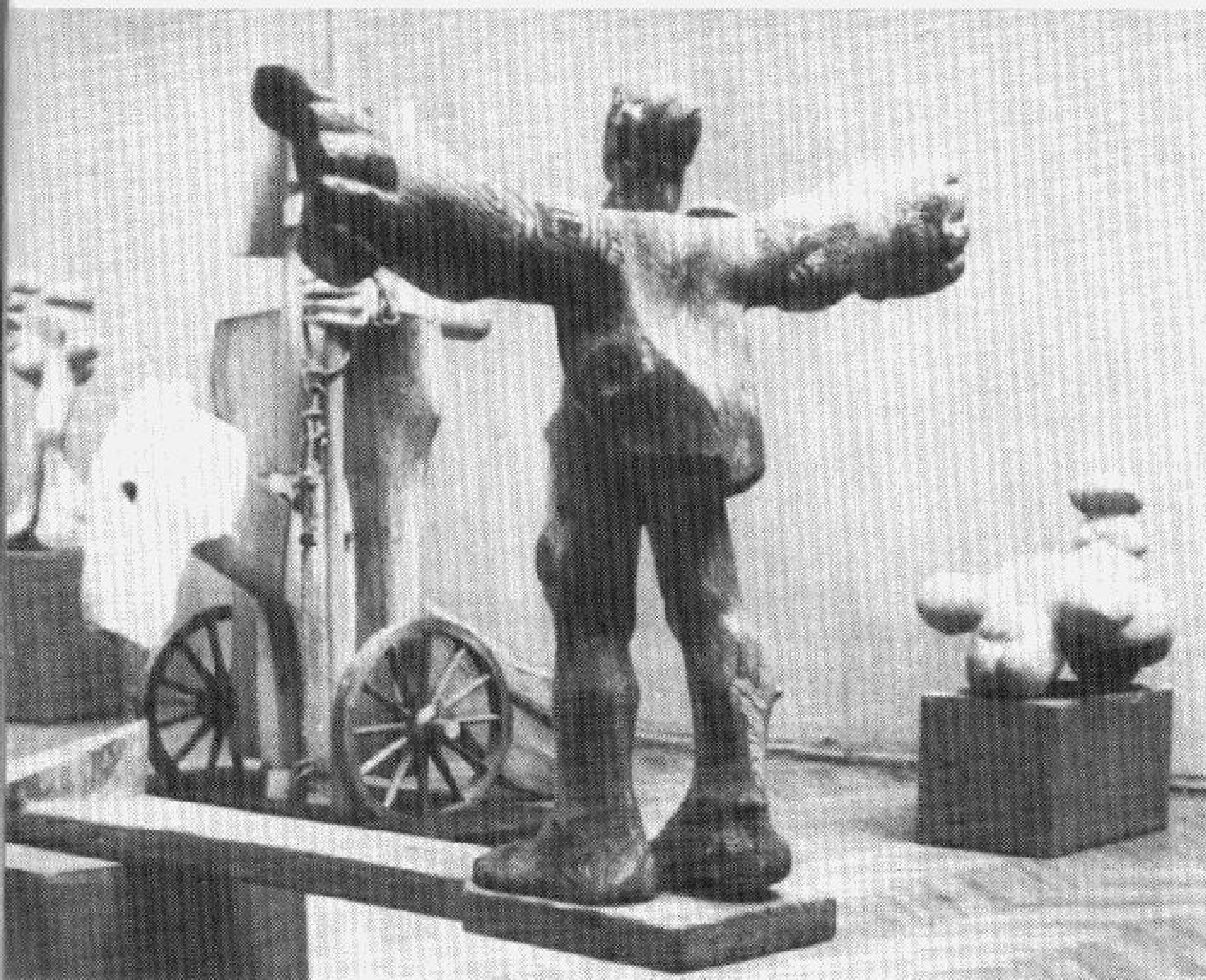




87. Antoni Rząsa.
Św. Anna,
1966

88. Antoni Rząsa.
Pieta
„Monte Cassino"

89. Antoni Rząsa.
„Los Człowieka"





90. Stanisław Kulon. „Spotkanie", 1974 - 1979

91. Teodora Stasiak. „Piłkarz", 1974 - 1979

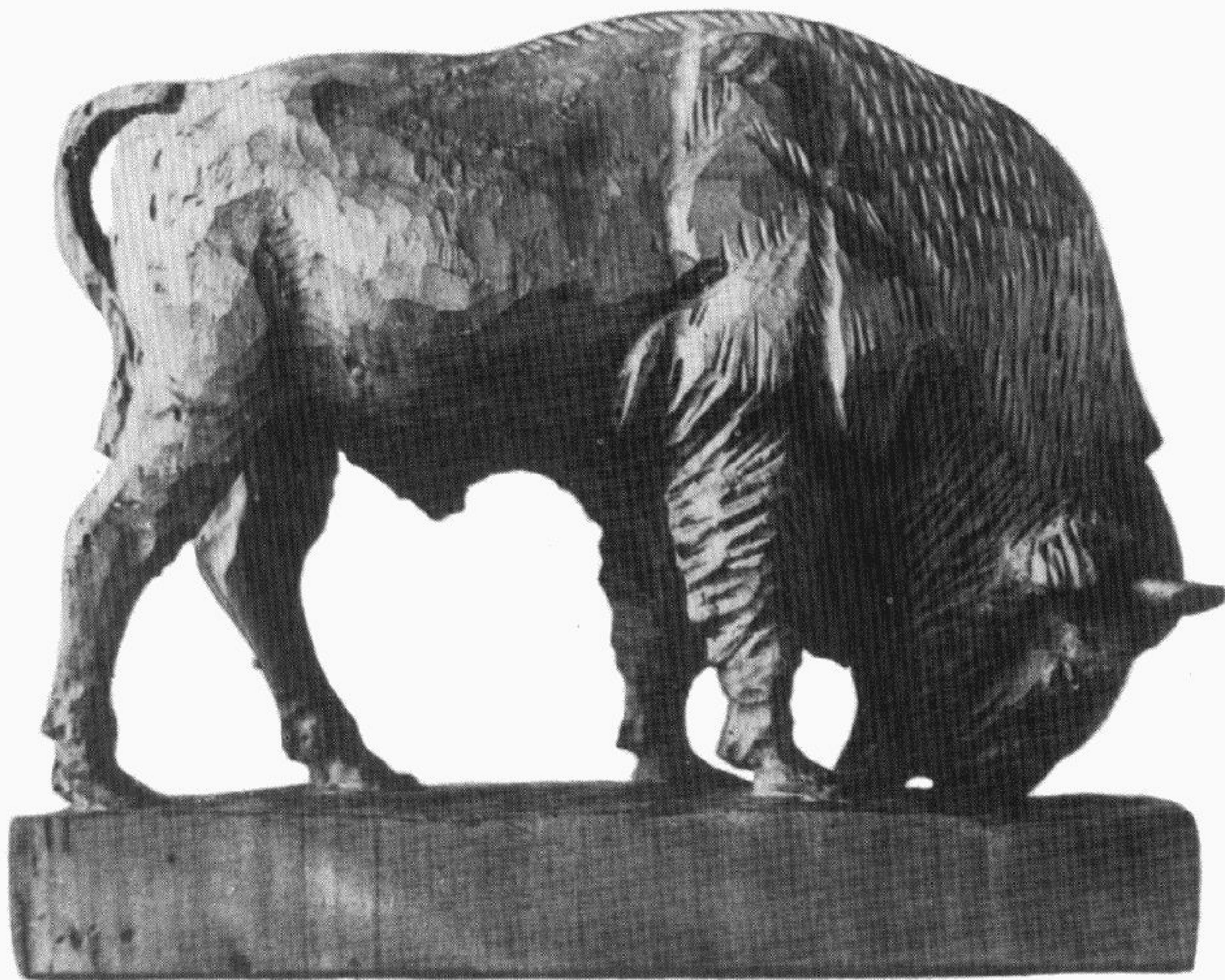




92. Z. Kowl. *„Moja matka"*, ok. 1975

93. Stanisław Lutostański *„Matka"*, ok. 1975

94. Bielsk Podlaski.
Tadeusz Miller.
„Żubr", 1979

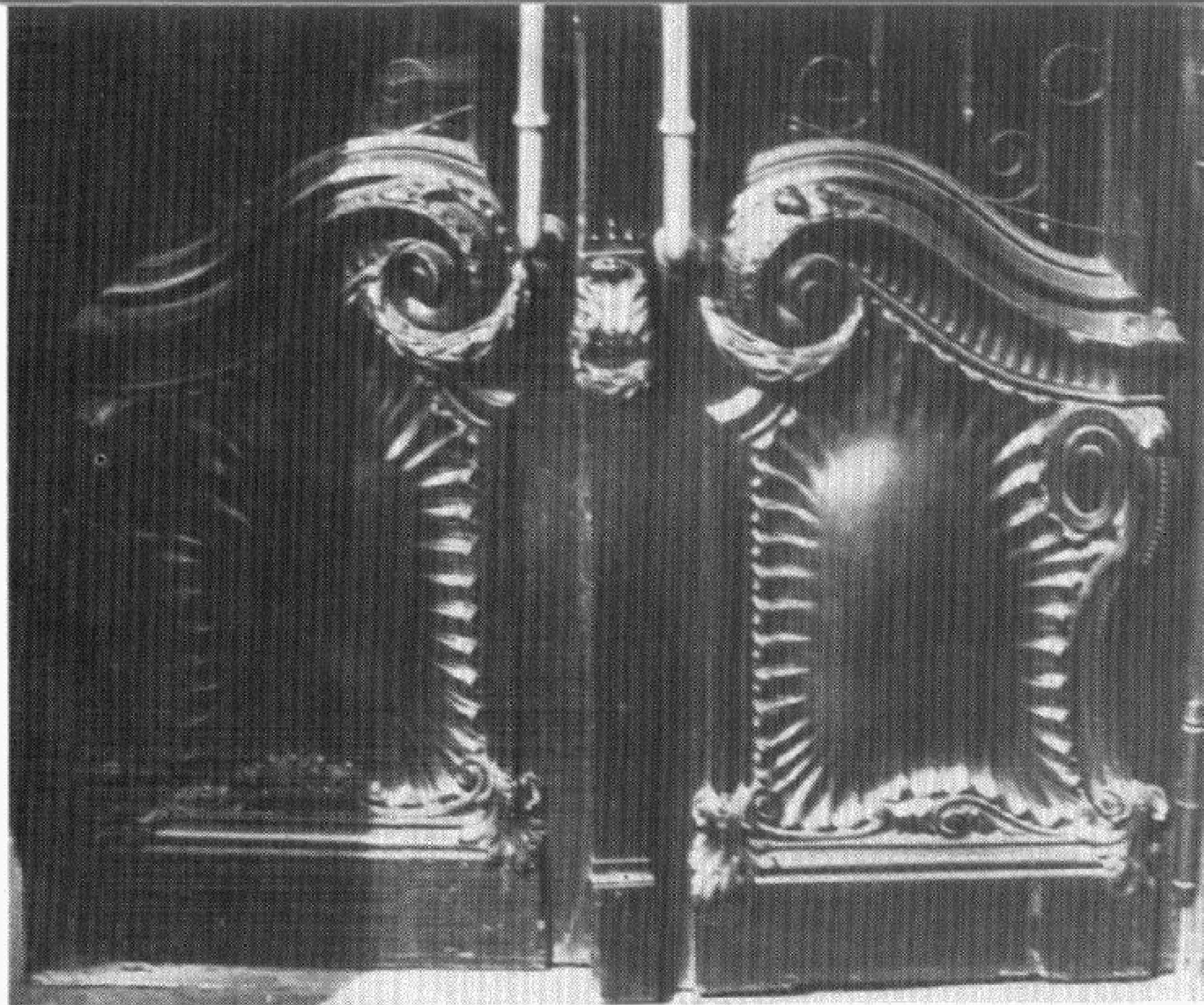




95. Aleksander Dętkoś.
Małe tężnie.
Plener rzeźbiarski
w Ciechocinku,
1976 - 1977

96. Józef Makowski.
„Zabawa z delfinem”,
plener rzeźbiarski
w Ciechocinku,
1976 - 1977





97. Jan Fijałkowski.
Drzwi wejściowe
do Domu Stowarzyszenia
Techników w Warszawie,
początek XIX wieku

98. Tradycyjne i współczesne meble ozdabiane rzeźbą, wyrabiane w Kalwarii Zebrzydowskiej



99. Kopie mebli stylowych.
Warsztaty Szkolne ZDZ
w Łabiszynie,
woj. bydgoskie, 1979



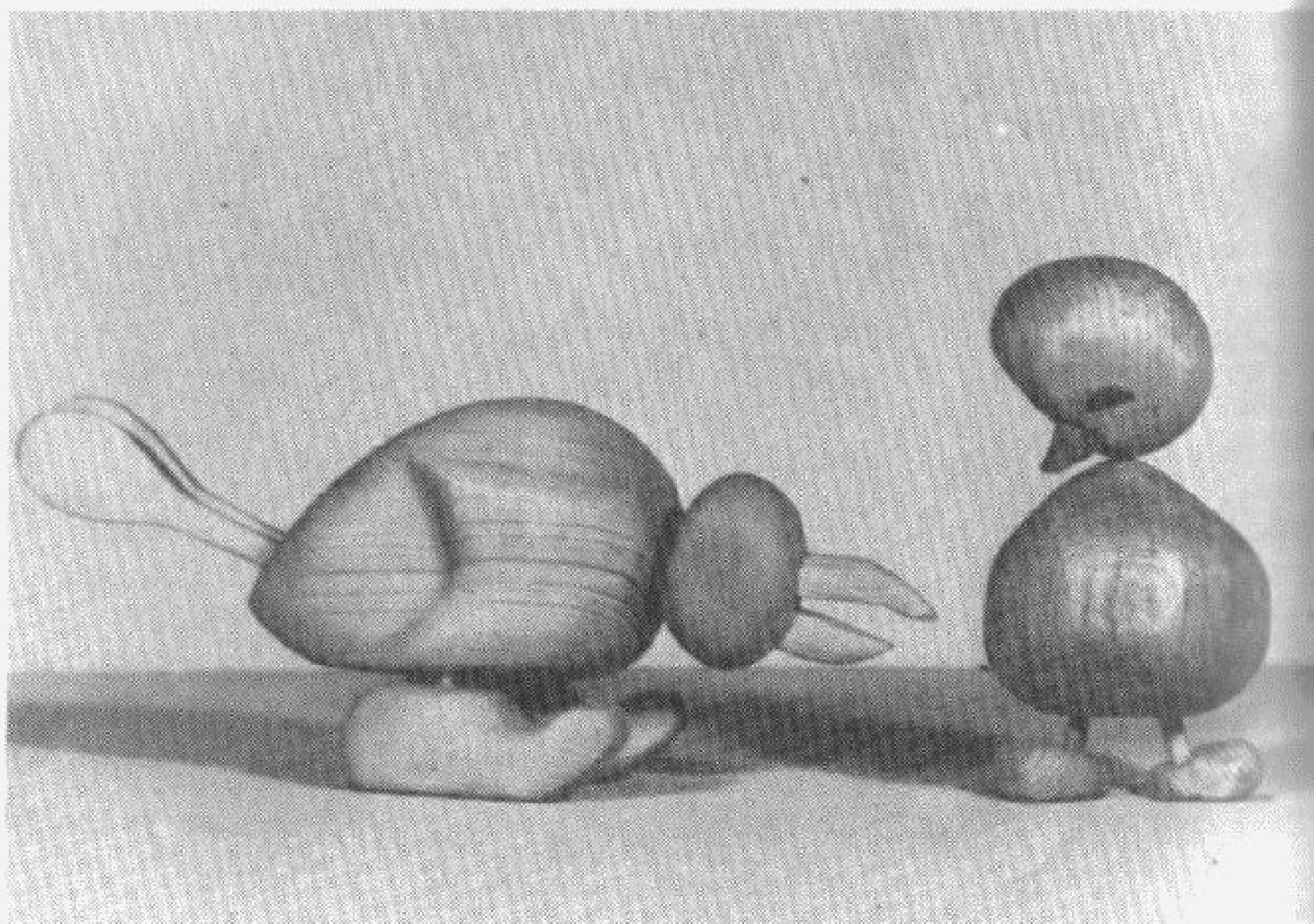


100. Antoni Cegielski. „Pielgrzym", uczniowska praca konkursowa ZDZ w Łabiszynie

101. „Gąska". Praca uczniowska Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Supraślu, woj. białostockie, 1978

102. „Zaciekawienie". Praca uczniowska Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Supraślu, 1978







103. Otmuchów, woj. opolskie. „Starzec". Praca uczniowska Szkoły Rzemiosł Artystycznych w Cieplicach, 1978



104. Zakopane - Jaszczurówka. Stanisław Witkiewicz. Kaplica w stylu zakopiańskim, 1908

105. Anielów, woj. siedleckie.
Chrystus z przydrożnej kapliczki,
1658.
Muzeum Etnograficzne w Krakowie

106. Płoskinia, woj. olsztyńskie.
Ukrzyżowany, rzeźba nieznanego autora
z XVIII wieku.
Muzeum Mazurskie w Olsztynie





*107. Ołobok, woj. kaliskie.
Paweł Bryliński.
Kapliczka słupowa.
1840*

*108. Kania, woj. kaliskie.
Paweł Bryliński.
Rzeźbiony
słup krzyża.
1859*

*109. Grabonóg,
woj. leszczyńskie.
Kapliczka słupowa
św. Rozalii, ok. 1800.
Muzeum Narodowe
w Poznaniu*





110. Borówka Koronna, woj. białostockie. Kapliczka słupowa, koniec XVIII w.



111. Puńsk. Jerzy Średnicki.
Figurka Frasobliwego
we wnęce topoli,
ok. 1975



112. Strzelcowizna, woj. suwalskie. Konstanty Pawłowski. „Walka Litwina z Krzyżakiem", ok. 1975

113. Winna - Chroły, woj. łomżyńskie. Teofil Kaczyński. Figurka św. Rocha, ok. 1910 - 1920

114. Winna - Chroły. Teofil Kaczyński. „Zbliżenie", ok. 1915



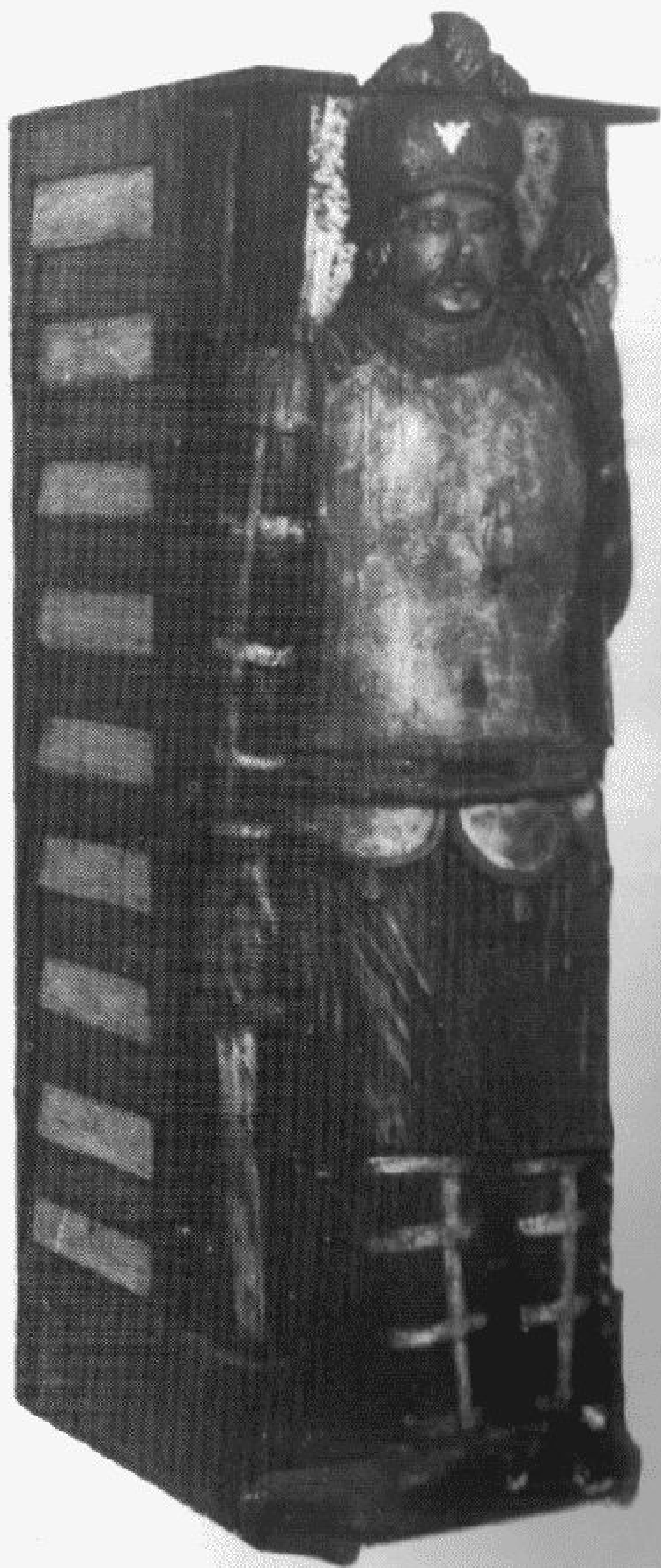




115. Wietrzychowice, woj. włocławskie. T. Frąckowiak. Chłop ze strugiem na kobylicy, ok. 1978

116. Swarzędz, woj. poznańskie. Skansen pszczelarski, ul kłodowy z maską pszczelarza

117. Kluczbork, woj. opolskie. Muzeum im. Jana Dzierżona. Ul ramowy - „Św. Florian", XIX wiek



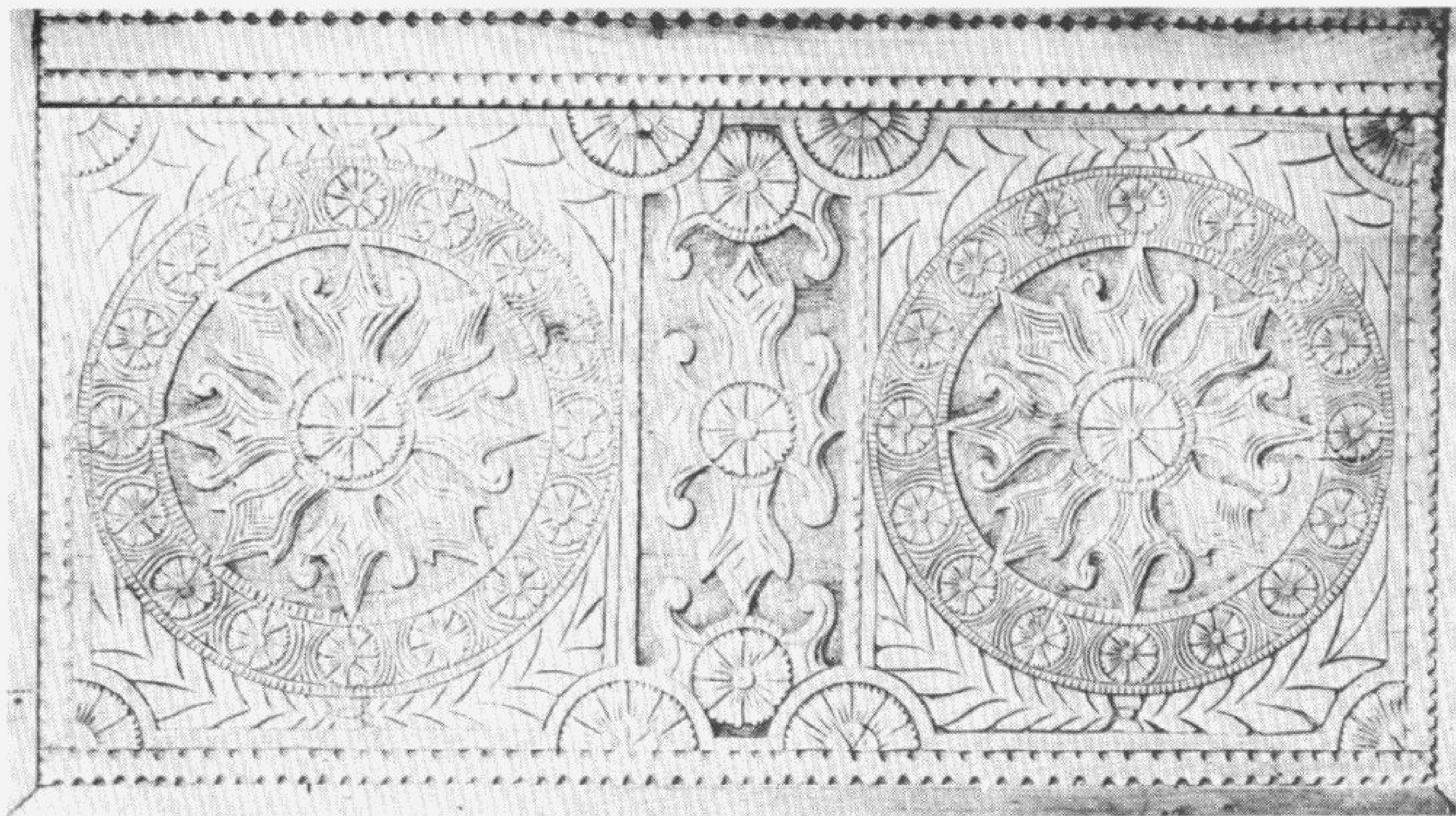


*118. Orzeszki, woj. olsztyńskie.
Ozdobny szczyt na mazurskiej chałupie,
początek XX wieku*



119. Łodziska, woj. ostrołęckie.
Artystyczna kompozycja
kurpiowskiego spichlerzyka, 1921

120. Chojnowo - Młodziankowo,
woj. łomżyńskie.
Konstanty Chojnowski
Wieko skrzyni z 1912 roku.
Rekonstrukcja 1956.
Muzeum Kurpiowskie
w Nowogrodzie





191. Konstanty Chepnowski. Fragment bramy kościelnej w Nowogrodzie, połowy XX wieku

122. Konstanty Chojnowski. Zydel z rozetą, ok. 1912. Muzeum Okręgowe w Białymstoku

123. Jankowo - Młodziankowo. Stanisław Chojnowski. Fotel z dworku szlachty zaściankowej, 1870. Muzeum Łomżyńskie

124. Słup kapliczki z wizerunkiem św. Rozalii, 1810. Muzeum Narodowe w Poznaniu

125. Wrocław. Uniwersytet. Aula Leopoldina. Barokowe drzwi ozdobione płaskorzeźbionymi orłami

